أفلام الحرب الأهليّة اللبنانيّة

السينما المؤجلة

محمد سويد



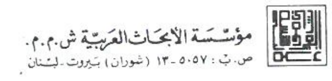


مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.

محمد سويد

السينما المؤجلة

أفلام الحرب الأهليّة اللبنانيّة


مؤسّسة الأبحاث العربيّة ش.م.م.
ص.ب: ٥٠٥٧-١٣ (شوران) بيروت - لبنان

* محمد سويد: السينما المؤجلة (أفلام الحرب الأهلية اللبنانية).

* الطبعة الأولى ١٩٨٦.

ص. ب ٥٠٥٧ / ١٣ (شوران) هاتف ٦ / ٨١٠٠٥٥
تلكس ٢٠٦٣٩، دلتا، بيروت ـ لبنان

Nicosia, Cyprus, **IAR (RAWAFID) LTD.**
P.O. Box, 7047, Tel (357) 2 - 452670 Tlx, 5223 Rawafid Cy.

* تصميم الغلاف: **نجاح طاهر.**

الاهداء

إلى ذكرى
جوردانو بيدوتي، علي العريس وغاري غارابتيان.

استهلال

لكل شيء قصة، وقصة هذا الكتاب أنني لم أنطلق به أصلاً كمشروع كتاب. كنت ألبي طلب الناقد إبراهيم العريس بكتابة مقال عن السينما اللبنانية في الحرب تمهيداً لنشره في مجلة «المقاصد».

أنجزت المقال في مطلع العام ١٩٨٤ بعد أن استغرقت كتابته أشهراً عدة منذ نهاية صيف ١٩٨٣.

المشكلة التي حالت دون نشر المقال كانت حجمه. يومها نصحني إبراهيم العريس بوضع النص في إطار كتاب، ولذا يعود شكري الأول إلى الناقد إبراهيم العريس الذي لولاه لما كانت راودتني فكرة التخطيط لمشروع كتاب سينمائي، إذ لطالما إعتبرت وجودي الصحافي في جريدة «السفير»، حيث أعمل، وجوداً مؤقتاً، ذلك أن رغبتي الأخيرة لا تستقر إلا بمزاولة العمل السينمائي.

ومما زاد الأمور تعقيداً هو أنني لدى مراجعتي للمقال ولدى التشاور مع بعض الأصدقاء وفي طليعتهم الروائي إلياس خوري، وجدت النص غير ملائم للنشر في كتاب، فتقنية الكتابة الصحافية تختلف عن تقنية الكتاب.

ومع تسارع الوقت وجدت نفسي على عتبة نهاية العقد (الأول) من

الحرب اللبنانية. فحاولت تعديل شكل المقال وأخفقت لصعوبة اقتباسه بما يتلاءم وشكل الكتاب. عندئذ عملت على توثيق مرحلة ١٩٧٥ - ١٩٨٥ وحاولت الخروج بنص نقدي يعكس المتاهات التي تعترض السينمائي اللبناني في عمله.

قد أكون مخطئاً وغير منصف في تحليلي العام للأمور، لكن هذا الكتاب إنطلق من إيماني الشخصي بأن سينما الحرب لا يمكن أن تنوجد في ظل الحرب، بل هي عملية طويلة لن تنجلي قبل ظهور أعمال الجيل الشاب الذي فرضت عليه الحرب أحد خيارين: الانسياق وراء لعبتها العنيفة أو التحول في اتجاه ثقافي مضاد لمنطق الحرب.

والحديث عن ذلك لا ينتهي ولا يقف عند حد كتاب. فهنا محاولة متواضعة لرؤية أزمات السينما في لبنان، وهي شأنها شأن كل محاولة يقوم بها سينمائي لبناني ما كانت لتتم لولا تشجيع أصدقائي العاملين في «السفير» والوسط السينمائي، فمن كلمات مشجعة معنوياً مثل «تستطيع» و «يجب»، قدر لهذا الكتاب أن يبصر النور، وهنا فقط غاية سعادتي في العمل.

المتاهات

يناجي السينمائي اللبناني نفسه فلا يعثر على أجوبة قاطعة في غمار المحاولات المتلاحقة تاريخياً.

محاولات فردية مشتتة تنتظر إرساء الأسس الدالة على هوية واضحة، ينتمي إليها السينمائي ويصبح من خلاله الحديث ممكناً عن إبداع يأخذ مجراه الطبيعي، من تواصل الصناعة الوطنية بشكل منظم، دائم وفعال.

السينما في لبنان تلتقي بتاريخ السينمات العربية والعالمية التي احتلت مكانها في مجتمعاتها منذ نصف قرن ونيف. هذه السينمات يراودها الحنين إلى تاريخها الماضي المفعم بمراحله الكلاسيكية وأساليبه المنتقلة من جيل إلى آخر، بالوراثة والتأثر. أين هي صناعة السينما الوطنية في لبنان من هذا الحنين وتلك العلاقة المميزة بالماضي والتاريخ؟ قد لا يدري أحد من ذلك شيئاً، فاليوم وفي زمن الحرب تبدو«السينما اللبنانية»وكأنها ما برحت تبحث عن بدايات مرئية في سراب بعيد.

إن وقفة موضوعية أمام المراحل التي مر بها الفيلم اللبناني، تحتاج إلى مراجعة نقدية شاملة، على أن ما يمكن استخلاصه في النهاية هو حجم المخاض الذي يتواصل مع نهاية كل مراحله. المراحل تتراكم، الأجيال تتوالى، المسؤوليات تكثر ويبرز من خلالها جيلان في مواجهة حادة. جيل

جديد وجيل قديم، كلاهما علامة من علامات كل مرحلة، ذلك أن ما جرى تسميته بالقديم والجديد، إحتل مركزية الصراع بين ما هو تيار تقليدي وتيار طليعي جاد.

المشكلة لا تنطوي فقط على مواجهة بين مفاهيم عاجزة عن الالتقاء حول قاسم مشترك. إنها جزء من التنافس على استحقاق البدايات الفعلية للسينما الوطنية وكأن الكل يسعى لنسب التاريخ إليه، وإذا ما تراءى أن التنافس ظاهرة طبيعية في المسلك الاجتماعي فهو لا يعود كذلك لحظة اتصاله بالتاريخ، لأن الحاصل في لبنان هو محاولة الاستحقاق الذاتي للسينما والتاريخ حيث يثار اللغط حول أصل بدايات السينما والمبادرات الرائدة فيها. ذلك مرتبط بمشكلة الوطن عموماً والخلاف العنيف حول تحديد ماهية كيانه، حضارته، تاريخه، ثقافته وشكل مجتمعه.

إنفجر الخلاف حرباً فاتكة في منتصف السبعينات، وكان على السينما أن تقف على عتبة مرحلة جديدة إنطلقت من انتشار موجة جديدة من الأفلام، بدأت في أواخر السبعينات واستمرت باستمرار الحرب حتى باتت مهددة في صميم وضعها الداخلي. فإذا أثارت نوعاً من الخلاف حولها إرتد الخلاف إلى شكل الصراع على الوطن، في وقت يصعب فيه التوصل إلى حد أدنى من التفاهم حول هوية هذه السينما، بينما تزهق الأرواح ويجري عقد المؤتمرات السياسية الهادفة إلى بلورة صيغة التحديد النهائي لهوية لبنان.

ذلك يبدو نتيجة مسبقة للإفتراض القائل بوجود الفيلم اللبناني لقاء غياب الشيء المسمى «سينما لبنانية»، وفي هذا المجال لا تدخل السياسة عنوة على موضوع السينما، بل هي تلك الآلية، أو الأحرى؛ الفسيفساء التي تكونت منها السينما كأي شكل إجتماعي ومؤسساتي في لبنان.

المرء، في النهاية، يقف أمام أشكال لا تعكس أي ترابط بينها. هكذا ندخل في المتاهة، نسأل عن علاقتنا بهذه الأشكال، نسأل عن السينما، وعن

الحاضر والماضي فيها، كأننا نشكك فيها ونلتبس بصحة تاريخها. والتاريخ هكذا ترجع الأشياء إليه بين التشكيك في جدوى أمره إزاء الاستفسار عن صحة وجوده، ومحاولة الرجوع إليه وإعادة تركيبه توسلاً للخروج بما يميز الحاضر من انتماء كانتماء السينما إليه.

لقد صار غنياً عن التعريف أن التاريخ «الرسمي» للسينما في لبنان يرجع إلى العام ١٩٢٩ وإلى فيلم «مغامرات إلياس مبروك» للرائد الايطالي الأصل جوردانو بيدوتي.

ومع أن ثمة من السينمائيين المخضرمين من يقول بأن تاريخ السينما في لبنان بدأ قبل ١٩٢٩ خلال التجارب الأولى التي قام بها بيدوتي في بداية الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨)، فهذا لا يشكل موضوعاً مثيراً للجدل، ربما لأنه لم يطرح علانية بعد، أو ربما لأن كلام المخضرمين لا يستند إلى وثائق ولا شيء سوى الذكريات الشخصية.

وهذا لن يثير اليوم ولا غداً الإشكال التاريخي المتعلق بكيفية انطلاق السينما وعلى يد من، طالما أن التاريخ سوف يرجع دائماً إلى جوردانو بيدوتي، سواء أكان ذلك في العام ١٩٢٩ أو ١٩١٤.

مشكلتنا ليست شبيهة بالنقاش الذي كان مضروباً حول بداية السينما المصرية بفيلم «ليلى» لستيفان روستي ووداد عرفي، سنة ١٩٢٧، أو بغيره من الأشرطة الروائية القصيرة قبله. التاريخ بحد ذاته لا يعد مسألة جوهرية بالنسبة للذين حاولوا تأريخ مراحل الفن السابع في لبنان. فالشائع في وسطنا السينمائي هو البحث في التاريخ عن هوية صانعيه، وعن انتمائهم إليه مهنياً ووطنياً، ما لم نقل بأسف ونحن نعيش عمق الحرب الأهلية، أن إهتمام البعض في عملية التأريخ هذه، لم يخرج عن إيجاد القاسم المشترك بين تاريخ السينما والمعادلات الطائفية التي رافقت الحياة السياسية اللبنانية منذ عهد الاستقلال ولغاية اليوم.

إنه كلام يتحرك بفعل غريزة نسب الاستحقاق التاريخي إلى ذات الفرد أو الجماعة الواحدة، ولذا فقد يلغي ما سبقه أو يقطع الطريق بوجه ما قد يقال من بعده، وعلى هذا الأساس وقعت أسماء عدة ضحية الاتهامات والاسقاطات، كأن يقال إن السينما لم تلد لبنانية لأن جذور عائلة مؤسسها تنغرس في إيطاليا، ناهيك عن التشهير بشخص جوردانو بيدوتي، بعدم الاقرار بسينمائيته المطلقة لأنه معروف أساساً بعمله كسائق سيارة مياوم عند عائلة جاك تابت في حي السراسقة في الأشرفية.

إلى هذا الكلام تسمع أيضاً أن فنان السينما الحقيقي الأول كان الراحل علي العريس، أو أن الأفلام المقدمة في الستينات والسبعينات والثمانينات لا تمثل الأصالة اللبنانية كما مثلتها سينما جورج نصر أو جورج قاعي في أواخر الخمسينات، وهي الفترة القصيرة التي برز فيها أيضاً التقني والمخرج يوسف فهده ومن ثم تعمد الكثيرون إغفال اسمه ونكران فضله على تطور تقنية التصوير السينمائي اللبناني، فقط لأنه من التابعية السورية، أو لأنه غادر لبنان نهائياً إلى وطنه الأم منذ بداية الستينات.

الشيء نفسه تكرر في موجة الأفلام المنتجة خلال الحرب، بين نهاية السبعينات وأوائل الثمانينات، حيث لا يهاب البعض الزعم أنه يتولى ريادة السينما اللبنانية ويحملها إلى آفاقها العالمية بعد فشل تجربة الفيلم الجماهيري، وفشل محاولة جورج نصر في أن يكون مؤسس الفيلم الجاد المنطلق إلى عالميته عبر تجربته الشهيرة «إلى أين» (١٩٥٨)، وكذلك فإن أقطاب الفيلم الجماهيري يعتبرون أنفسهم أصحاب النوع البديل عن سينما محمد سلمان القديمة.

إذا تطلعنا إلى مجمل هذه الظواهر، نرى أنه كان بوسع السينما اللبنانية أن تبدأ في العشرينات، في الثلاثينات أو حتى في الأربعينات والعقود اللاحقة.

وفي الوقت نفسه، نرى أن هذه السينما تحمل ألقاباً وتسميات مختلفة:

سينما لبنانية، محلية، وطنية، جماهيرية، تجارية، جادة، بديلة، تقليدية، طليعية، أو عالمية، ما لم ننس أنها قد توصف بالسائدة أيضاً.

هكذا نجد أنفسنا داخل مجموعة من الحلقات المفرغة، لا صلة لإحداها بالأخرى، بل لا تدعو إلى المقارنة والتشبه بتجارب سينمات أخرى من العالم. فالمسافة التي تفصلنا عن مرحلة البداية لا تزال كبيرة، ونحن لم نعرف بعد تراكم التجارب وتواصلها مع الزمن عرضاً وثقافة وفناً، فلولا تراكم المحاولات في مصر مثلاً، لما أمكن اليوم التفكير بالعودة إلى أفلام واقعية أخرجها صلاح أبو سيف في الخمسينات، ولا أمكن الحنين إلى مثل هذا النمط من الإنتاج، ومن يدري، فربما كان من المحتمل ألا يصل صلاح أبو سيف إلى الصورة المأثورة عنه في الوقت المعاصر.

إذن، بمعزل عن تراكم التجارب، مهما تباينت أهواء أصحابها، وجدت السينما اللبنانية.

لقد وقفت السينما اللبنانية دائماً عند نقطة الصفر، وإذا بحثنا في أسباب ذلك، وصلنا إلى تكرار المشاكل التقليدية: قلة الامكانات التقنية، غياب الرساميل الكبيرة، عدم احتضان الدولة للصناعة الناشئة، إغلاق أبواب الأسواق العربية والعالمية أمام الإنتاج المحلي، فقر الإمكانات الأدبية في مجالات الكتابة السينمائية، ثم غياب العناصر والظواهر التي تجعل السينما مادة مطلوبة ورائجة في ميادين التوزيع الخارجي، ومنها: لغة الحوار السلسة (اللهجة)، والنجوم، والقصص، والمواضيع والأفكار المثيرة لاهتمامات الجماهير غير اللبنانية، حيث تختلف المفاهيم والأذواق بين أن يكون الموضوع «عالمياً»، أو «شائعاً» بما يعني أنه مستساغ بالنسبة للسواد الأعظم من الجماهير العريضة.

والجمهور اللبناني يستطيع أن يكون مشكلة حاضرة بذاتها، وبالتالي، يمكن اختزال كل الأسباب والتساؤلات بتركيز المشكلة حول العلاقة بين

الفيلم اللبناني جمهوره. لكن الصورة ليست على هذه البساطة، كما أنها ليست بالغة التعقيد. فحل مشكلة واحدة من المشاكل المذكورة، قد يؤدي إلى حل المشاكل الأخرى، فقد يجوز التكهن، مثلاً، أن العثور على كاتب سيناريو جيد، بالإضافة إلى مخرج يحسن تنفيذ النص الجيد، قد ينجح الفيلم تجارياً، وبذا يكون قد تأمن حضور الجمهور فيتشجع المنتجون ومعهم رجال البنوك، وأصحاب الاستوديوهات، على توظيف رساميل أكبر في موازنات الأفلام، وعلى شراء أحدث المعدات واستبدال الكاميرات والأجهزة البالية بمعدات تضاهي الموجودة في أرقى استوديوهات العالم. هكذا نستطيع أن نبقى محقين في استنتاجاتنا، لكنها استنتاجات لا تلبث وأن تؤخذ على محمل التمنيات والحديث عن الأحلام الممكنة في ظل النوايا والإرادات الصادقة، بعيداً عن زيف سياسة الإنتاج القائم على الصفقات والتبادل التجاري المكشوف بين الأشخاص.

ينبغي التوقف عند ما يحيط بهذه السينما ويجعلها فناً يدل على هويته، أو فناً عارضاً يأتي ويرحل مع نشوء وغياب مرحلة معينة؛ فماذا عن هذا المحيط اللبناني الذي تتواجد فيه السينما؟

بعض المهتمين بشؤون الثقافة كان يسأل: أين هي تلك الفجوة القائمة بين السينما والثقافة في لبنان وما هي صلة السينما بسائر الأنشطة الفنية اللبنانية؟ إن أقرب الأشياء بساطة لاستيعاب طبيعة ثقافتنا تقود إلى شكل يغيب عنه الانسجام والتناغم، شكل يعثر على وحدته في تلاقي أجزائه المتناقضة، مثل لعبة «البازل» ـ Puzzle.

على هذا الشكل تتكون صورة الوطن والمجتمع، أو هي كانت كذلك على الأقل منذ أن كانت الحرب اللبنانية حاضرة لتفرض صورتها على هذا الشكل بعد أن بدت بالغة التعقيد. مع ذلك تبقى السينما حالة فريدة، فلو استطردنا في الحديث عن أزمة هذه السينما الباحثة أبداً عن بدايات، نجد اختلافاً جذرياً في حركة المسرح على سبيل المثال. هذا المسرح، وبحكم

استفادته من تراث عالمي مفتوح، استطاع أن ينتزع هويته اللبنانية من نصوص أجنبية لبرخت، بيكيت، غوغول وغيرهم بالإضافة إلى عدد آخر من النصوص المحلية، والعربية أحياناً. هكذا استطاع المسرح أن يكون مسرحاً لبنانياً في وقت كان يحتاج فيه الجمهور إلى الكلمة المسموعة والأداء المرئي للتعبير عن حالة متواصلة ويومية من المعاناة، بمختلف أوجهها الإنسانية، السياسية والاجتماعية.

كان مسرحاً لبنانياً، ربما لأنه لازم الهموم المعاشة في فترة تبلورت فيها التحولات والتناقضات على الساحتين اللبنانية، والعربية، حيث كانت المعطيات العربية عوامل غنى مفيد في تنوع الاتجاهات وطرق التعامل المسرحي مع أفكار ومواضيع متنوعة من تنوع التناقضات الطارئة على الإنسان العربي.

وعليه، أتت الحركة المسرحية محملة بهموم أكبر من حجم هموم أصحابها المسرحية، فهي حركة طليعة شابة وجدت في المسرح مجالاً لاستكمال تجاربها في الستينات، تجارب سياسية ثقافية استحوذت على أصحابها أكثر من استحواذ المسرح عليهم. لذلك جاء المسرح، كفن، نوعاً من الخطوة اللاحقة بعد اختزاله لتراكم تجارب عدة نتج عنها تعدد الفرق المسرحية، من مثل «محترف بيروت للمسرح» إلى «الحكواتي» وغيرها من دون أن تتعرض بنيتها الداخلية للخلل، على غرار التأثير الذي فرضته الهوة الساحقة بين ما يسمى بالفيلم التجاري والفيلم الطليعي، فالفرق هنا أن المسرحية اللبنانية تواصل اختبارها مع الزمن ومع احتمال ذوبان بعضها بالبعض الآخر، وإن على مستوى الأفراد، فهي تستمر وتستطيع في غياب عهد الفرق وحلول زمن الحرب، أن تنتقل إلى مستوى تجارب أفرادها على الصعيدين الشخصي والجماعي، كما هي تجربة جلال خوري أو يعقوب الشدراوي وروجيه عساف، أو أي مسرحي آخر بلغ مرحلة معينة، قد توصف باكتمال عملية النضج ووضوح الأهداف، أو بتحول الخبرة

المسرحية نحو خيارات ودروب جديدة، لا تحمل زخم المراحل الماضية، مثل انتقال روجيه عساف إلى الخيار السينمائي في «حكاية الحاج محمد» (١٩٨١) و «معركة» (١٩٨٤ ـ ١٩٨٥)، الأمر الذي يستتبع السؤال التالي: أين المفارقة في تحول رجل المسرح إلى السينما؟

السينما، في مطلق الأحوال، مجال حر ومفتوح لمختلف التجارب الفنية والأدبية، من القصة إلى الشعر والرواية والمسرحية والفن التشكيلي؛ فن يستوعب الكثير من المحاولات، ولكن في العودة إلى مسألة النهايات وأصل البدايات، تجدر الملاحظة بأن السينما في لبنان لم تنطلق من تأثر السينما الأول بنقل الروايات الأدبية والمسرحيات إلى الشاشة. فمن بين غالبية الأعمال التي مرت بها السينما عبر مراحلها الطويلة في لبنان كان التأثر بالأفلام الأجنبية أقوى من الرجوع إلى مصادر أدبية ومسرحية. فالمعلوم أن المحاولة البارزة في هذا المجال اقتصرت على اقتباس «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران في فيلم من توقيع المخرج الراحل يوسف معلوف وتمثيل نضال الأشقر وبيار سلامة، سنة ١٩٦٤، وعلى نقل قصة «المعلم لطوف»، المختارة من بين نصوص المجموعة القصصية «قرف» التي كتبها فؤاد كنعان في النصف الأول من الخمسينات، إلى فيلم روائي طويل تعثر إنتاجه سنة ١٩٦١ ولم يكتمل بفعل المشاكل المادية التي واجهت أصحاب الفيلم، وهم فريق فني تألف من سينمائيين وإذاعيين ومسرحيين آمنوا بفاعلية العمل الجماعي، يذكر منهم، كامل قسطندي والمرحوم نزار ميقاتي من هيئة إذاعة الشرق الأدنى القديمة، والمخرج ـ المصور يوسف فهده ومدير الإنتاج السينمائي صالح العجم، بالاشتراك مع الممثلين، إحسان صادق، ناديا حمدي، والوجه التلفزيوني الراحل نجيب حنكش الذي كان موكلاً ببطولة الدور الرئيسي.

هذه المعلومات البسيطة توضح كيف أن السينما لم تنتظر المسرح، ولا الأدب، حتى تعلن عن ولادتها لبنانياً، فما حدث هو نقيض البدايات التقليدية في تاريخ السينما.

على هامش ذلك، تراءى المسرح اللبناني وقد حقق ما عجزت عنه السينما في تأسيس المسار المتطور، فبقي محصناً بوجه الفنون الأخرى ولم تخترقه التيارات التجارية والتقليدية بالشكل الذي يقضي على ديمومة التجارب المضيئة التي استقى منها حضوره. لقد حاول مثلاً المخرج السينمائي يوسف شرف الدين دخول معترك المسرح سنة ١٩٨٢ بعمل فكاهي يدعى «أبو عصام»، غير أن رواج تجربته السينمائية ذات الرصيد التجاري المميز لم يؤد إلى النيل من خصوصية مسرح يعقوب الشدراوي، ريمون جبارة، روجيه عساف، شكيب خوري وغيرهم ممن استمر في العطاء خلال الحرب. المخرج المسرحي استمر في العطاء نسبياً خلال فترة الحرب، لكن مخرج السينما لم يستطع سوى وضع عمله في حيز الاعتبارات الخارجة عن إرادته: التنازل لمتطلبات السوق أو الغرق المتشائم في بطالة مقنعة يقطعها أحياناً العثور على فرصة تستجيب للحد الأدنى من القناعات الذاتية.

وهذا عامل آخر يزيد من بعد المسافة عن البدايات ويساعد على خلق تيارين متضادين، أحدهما يتأصل في نمطية العمل التجاري المستمر، وثانيهما يظل بعيداً عن المعادلات الرائجة، وهو الفريق الذي يعقد الرهان الحقيقي عليه، لكن محاولاته تتبعثر مع تقدم الزمن وضآلة الإنتاج، مما يبرز الهوة العميقة بين جيل وجيل، وبين سينمائي وسينمائي، يسعى كل منهما على حدة إلى تسجيل البداية الجديدة بالفن السابع اللبناني، وهكذا ندخل إلى متاهة من نوع آخر، متاهة الرواد، فكل سينمائي جاد يجهد لانتزاع الاعتراف بفضله ليس على المرحلة التي يعطي فيها وحسب، بل فيما يربط هذه المرحلة بمسار التاريخ عموماً، وهذا يجري عادة تحت ستار النزاع التقليدي بين الأجيال.

إن المأزق السينمائي لا نجد له مثيلاً بين مختلف قطاعات الثقافة والفن في لبنان. فبعد أن توصل هذا البلد لإنتاج بضع مئات من الأشرطة

القصيرة والمتوسطة والطويلة، من النوعين الروائي والوثائقي، تجد نفسك مشككاً بتاريخه السينمائي، محتاراً في انتقاء التسميات والتحديدات الصحيحة، متلكئاً في الاعتراف بهويته، فقد يعود السبب في تقطع مراحل الإنتاج السينمائي إلى الحروب نفسها، فما أن كانت الثلاثينات حتى جاءت الحرب العالمية الثانية وعهد الاستقلال، وما أن كانت الأربعينات والخمسينات حتى كانت أحداث العام ١٩٥٨، وما أن كانت الستينات مرحلة خصبة للإنتاج التجاري المشترك مع مصر حتى جاءت حرب الخامس من حزيران ١٩٦٧، ثم كانت السبعينات وتقلص نفوذ هذا الإنتاج لتحل مكانه بعض المحاولات اللبنانية المتواضعة التي لم تلبث وأن عطلتها قذائف الحرب في ١٣ نيسان ١٩٧٥.

هذا لا يلغي وجود الإنتاج إذن، لكن أين هي شخصيته الفنية وأين تقع جذورها؟ ذلك يدعو إلى مراجعة الموقف من قضية التراث، التراث الذي لم يجد الفن أو الثقافة، عندنا، الجواب عليه إلا خارج محيطنا اللبناني الصغير. أصحاب النظريات السلفية يستطيعون رده إلى دين وعصر مثالي، والمؤمنون بالقضية القومية، لبنانية كانت أم عربية، يستطيعون رده إلى حضارة شعب قامت بين الجبل والساحل أو كانت كنعانية الجذور وانطلقت من شبه الجزيرة العربية، إلى ما هنالك من نظريات سياسية وتاريخية، تهمنا هنا من ناحية اللغط الذي أدت إليه جاعلة التراث عمل جزء من الكل، أو عمل الجزء دون الكل، بمعنى أن التراث عملية تاريخية ـ جغرافية كانت إما أكبر من لبنان أو أصغر من خارطته الحالية، فإذا أمعنا النظر في ما تم إنجازه من محاولات تراثية، لوجدنا أنها عديدة لا تتوقف عند اتجاه واحد، وأن العديد من الموسيقيين والتشكيليين، وغيرهم من الفنانين والمثقفين، قد أطالوا سبر غور التراث والأصالة، ولكن هل حاولوا السؤال عن أي تراث يبحثون، أو ما هي خلاصة تلك الأبحاث، التي يمكنها أن تعطي الشكل الملائم للتراث المعني بالأمر؟ البعض يصرف وقته على استخراج مقامات ألحان سيد درويش والشيخ زكريا أحمد من الموسيقى اللبنانية المعاصرة، أو

على استشراف العلاقة بين التقاليد الدينية والشعبية والشكل الذي تستقر عليه اللوحة التشكيلية، ومن ثم هناك عناية فائقة بحفظ الفولكلور اللبناني وصهره في الايديولوجيا السياسية السائدة، وهكذا، نرى على سبيل الحصر، أن التراث توزع ضمن قنوات إسلامية مشرقية ولبنانية ضيقة حتى حدود الانسلاخ والتقوقع، حتى أنه مع بدء تعاظم الدعوة لإحياء التراث، والرجوع إلى الأصالة والذاكرة خلال سنوات الحرب، أصبح بمقدور التراث، حسب ممارسة المفهوم لبنانياً، أن ينتج الأدب والشعر، أو الفن المعزز بحضور الموسيقى الكلاسيكية.

التراث كان أحد أبرز محاور الحرب الثقافية، وقد يستمر النقاش من حوله طويلاً دون الوصول إلى نتائج حاسمة، لأن إشكالية الانتماء الوطني لم تحسم بحد ذاتها. تلك الصورة تبدو مبسطة لكنها صعبة الملامح، إذ يبقى هنالك من استطاع حسم المشكلة في تأسيس تراث تعورف عليه لبنانياً (وعالمياً) وإن بالشكل الفولكلوري المأثور عنه.

التراث عند الرحابنة يبقى محسوساً ومؤطراً على جانب كبير من البساطة، ويكاد أن يكون أحياناً تراث فن يتغنى بحب الوطن، والوطن يبقى عند الرحابنة، برغم العودة إلى التاريخ وأيام فخر الدين، حالة راهنة. إنه بالأحرى قضية الحاضر، ولكن لو شئنا رؤية الرحابنة عبر تبسيط الصورة التي غالباً ما تبدو أعمالهم في ظاهرها ساذجة إلى حدود العفوية في ارتجال المشاعر، لرأينا أن النص الرحباني ينفرد عن سائر النصوص الفنية اللبنانية، بعودته إلى التراث والذاكرة وفق تعابيرهما المبسطة: الحنين، الماضي، الذكرى، الإنسان، والزمن والجماعة. هذه العناصر ـ وغيرها بالطبع ـ ساعدت على خلق الاحساس الرابط بين الزمن والإنسان (المتفرج ـ المستمع) أو بين الزمن والإنسان والمكان، والإنسان هنا يبرز من وسط الجماعة التي ليست إلا الشعب، ففن الرحابنة لا يختار حالة الإنسان ـ الفرد منتهجاً درب المعالجة الاجتماعية المعزولة عن النظرة الشاملة للوطن،

المجتمع والسياسة الراهنة. إنها قضايا لا تخرج عن إطارها الشعبي العريض، وتحاول أن تؤلف فيما بينها مقومات مسرح الشعب الذي يكتسب هويته من تواصل همه المشترك مع الجمهور، بصرف النظر عن احتمال إحساس الجمهور بالبعد إزاء الهالة المحيطة بنجمته فيروز، ففي النهاية تلتقي فيروز والنص الرحباني في كون كل واحد منهما حالة تغريبية للمتفرج. إنها نافذة على قضية الذات أولاً والتي كبرت خلال الحرب وأضحت قضية تتعدى الذات إلى الجماعة والأرض والوطن. لذلك ومع انحسار فن الرحابنة في الحرب، فقد تكثر التساؤلات عن المدى الذي حققه الرحابنة في تقديم فنهم صورة عن الوطن والذاكرة.

الجواب السهل على ذلك ينطلق من التلميح البسيط إلى معايشة فن الرحابنة، دون سائر الفنون الأخرى، لقسم كبير من الذاكرة الشعبية.

صحيح أن الحرب أفرزت معادلات موسيقية ومسرحية وسينوغرافية جديدة، أطاحت بالرحابنة أنفسهم، ولكن ما بقي من صورة الأمس، وهي صورة مأخوذة عن الوطن قبل الحرب، لا يتعدى صورة الفن الرحباني ولو بشكله المسموع فقط.

وذلك على عكس باقي الفنون التي حالت الحرب دون العودة إلى تراثها الذي ستنحصر قيمته في التاريخ، أو قد يظل تراثاً مكتوباً ما لم يستفد حقيقة من فرصة استعادته عبر الوسائل المرئية، فهاوي السينما اللبناني شغوف بقراءة المعلومات التاريخية عن مشاركة المخرج جورج نصر في مهرجان «كان» ١٩٥٨، لكنه لا يعرف شيئاً عن فيلم المخرج «إلى أين؟» نظراً لعدم وجود أية نسخة منه في لبنان.

اليوم، ومع انتشار الفيديو بطريقة ثورية سريعة، صار ممكناً التغلب على الوجه التقني لمشكلة حفظ الذاكرة والتراث؛ سواء أكان عملاً سينمائياً، مسرحياً أو غنائياً، على أن الأهم من ذلك يقتضي الرجوع إلى علاقة التراث

بالذاكرة، من جهة، وعلاقة الناس بالثقافة والفن، من جهة أخرى، وهي الجهة التي أطل من خلالها المسرحيون ونجحوا، كما نجح الرحابنة بصورة مطلقة وهم يقدمون فنهم المؤهل للارتباط بالذاكرة ومفهوم لبنان ـ الوطن.

لكن أهمية تجربة الرحابنة تكمن في تمددها داخل مختلف فروع الفن إلى الحد الذي يتطلب تقديم تفسير واضح لسبب قصر عمر هذه التجربة سينمائياً. فبعد فشل فيلمهم الأول «بياع الخواتم»، الذي أخرجه يوسف شاهين سنة ١٩٦٥، إبتسم الحظ للرحابنة أكثر في الفيلمين التاليين «سفر برلك» (١٩٦٧) و«بنت الحارس» (١٩٦٨). الفشل الأول لم يكن سببه قيام مخرج مصري بتنفيذ أوبريت «بياع الخواتم»، فهذا السبب «الاقليمي» ينتفي إزاء حقيقة قيام المخرج المصري هنري بركات بتحقيق الفيلمين الآخرين. ربما رؤية يوسف شاهين الخاصة وسعة خبرة هنري بركات بمتطلبات الفيلم الجماهيري وكيفية تركيبه بحسن استغلال المنظر الطبيعي اللبناني قياساً على أهمية العنصر التاريخي في «سفر برلك» والعنصر الواقعي المألوف جداً في «بنت الحارس»... كانت وراء هبوط وارتفاع مستوى الإقبال الجماهيري بين الأفلام الثلاثة، لا سيما وأن نص «بياع الخواتم» كان مقتبساً عن الأصل المسرحي (يبدو أكثر رمزية في عملية النقل السينمائي) فيما استند كل من نص «سفر برلك» و«بنت الحارس» إلى قصة معدة خصيصاً للشاشة الفضية.

في مطلق الأحوال، لم تخرج الأفلام الثلاثة عن طابعها اللبناني، كما لم تتبع تقاليد وأساليب الإنتاج المصري ـ اللبناني السائد زمنذاك في الستينات. الأفلام أعلنت إذن عن لبنانيتها في وقت الحاجة الماسة إلى مثل هذا الإعلان.

وبفضل لغة الرحابنة الشائعة والمتداولة فنياً، يصير من الممكن والحال هذه، الإشارة إلى الخصوصية المحلية التي تمتعت بها السينما الرحبانية. هذه المحلية أدت إلى اختزال صورة الوطن بصورة الفن في جميع أشكاله المبتكرة

والمقتبسة. الاختزال يبدو للوهلة الأولى نوعاً من الفولكلور، وقد يصح ذلك ضمن حدود العلاقة الزمانية ـ المكانية، لكن الواقع أعمق من هذا الأمر ففن الرحابنة يخترق الزمان والمكان في إطاره المحلي لينم عن رغبة آسرة في شيء من الرومانسية، شيء من القفز عن الواقع بطريقة حلمية يتصل من خلالها بمحليته الملموسة بما هو محكي في الحوار ـ الخطاب.

من هذا المنطلق تنطق أعمال الرحابنة بالمحكية اللبنانية ويستسيغها الجمهور بالرغم من وجود ثمة تكلف في صياغة أسلوبها بلغة شعرية غنائية وصفية وجدانية، وحتى إنشائية مبسطة ومخففة أحياناً بفعل تعبيرها، كلغة، عن خطاب مشترك ومتبادل بين الشخصيات، بمعزل عن التفريغ الذاتي لوجدان كل شخصية.

هذه المحلية العائدة إلى العمل الرحباني بالدرجة الأولى، تستطيع أن تعني معظم الأشياء: الخصوصية الفنية، الهوية الوطنية، الفولكلور، الاستعراض، الترفيه، الرهافة، رصانة الأداء، جدية التعبير، العفوية، الحلم، الحب، البراءة، النكتة، الخطاب، الرقص، الكلمة، الايديولوجيا، وكل ما يضفي على الحياة اللبنانية تعابيرها المفقودة في الكتابة والنظر والسمع. إنها بذلك، تبدو حواسية ولذا تتمتع بقسط وافر من الحيوية الفنية، لكنها إن أعجبت المتلقي فلأنها تضعه أمام صورة لبنانية مباشرة، عجزت الفنون والآداب الأخرى عن إيصالها بنفس الروح والأسلوب.

طبعاً، إجتهاد الرحابنة في فنهم لا يعني بأي حال من الأحوال أنه كان مفقوداً في كافة حقول العمل الإبداعي. الاجتهاد حصل على أكثر من صعيد: السينما، المسرح، الرواية، القصيدة... جميعها اهتمت باستخراج ذاتها الإبداعية من العمل على لغتها الخاصة، أو على ما تستطيع الاستفادة منه في الاحتكاك بالوسائل المتاحة أمامها، مثل اعتماد السينمائيين على مزايا لغة الصحافة لصياغة حوارات معاشة، وسهلة أدبياً. لقد حدث ذلك في

سبيل خروج الكاتب أو الفنان بطابع محلي ـ ذاتي، أو ذاتي ـ خاص، له المكانة المنفردة وسط محاولات المجموعة (ينطبق ذلك أكثر على قطاع الأدب أو الفن التشكيلي) لكن مجرد التلميح إلى هذه الملاحظة يعني العودة مجدداً إلى ما سبق ذكره عن النجاح الذي قطعه المسرح والذي حلّق به الرحابنة فوق سائر الأعمال الهادفة إلى إقامة جسر اتصال حي بالجمهور، ولعل هذه العودة مفيدة هنا في تبرير تقلص انتشار الرحابنة سينمائياً إزاء تمددهم الواسع في المسرح المغنى. فعدا تكاليف الإنتاج الباهظة التي يتطلبها الاستعراض الموسيقي في السينما، مع الأخذ بعين الاعتبار ضعف سوق الفيلم اللبناني في الخارج، يستطيع المرء بغض النظر عن مدى استقلالية فيروز في معادلة النجاح الرحباني، أن يلتفت إلى حاجة هذه العائلة الفنية، المتمثلة في ضرورة الاحتفاظ بعلاقة حية مباشرة مع الجمهور، جمهور المسرح الذي يشكل الرحابنة أحد معالم تراث ثقافته السمعية.

هنا بالضبط، يتواجه المسرح مع السينما في حسم استمرارية فنه. فإلى جانب الأسباب المعروفة عن أزمات السينما في لبنان، من غياب المنتج الفني إلى ضآلة الموازنة، عرف المسرح كيف يتخطى حدة المشكلة الإنتاجية محتفظاً بقدرته على التحرك في اتجاهات عديدة والبقاء أقرب من غيره إلى وسائل التعبير عن هموم آنية وواقعية ملحة، كما يطلبها الجمهور.

المسرح أقدر على التكيف بمتغيرات المرحلة التي يقدم من خلالها إلى الجمهور. أدواته التعبيرية قابلة للتبدل شكلاً متى أوجبت ظروف العرض إحداث أي نوع من التغيير. إنه، أي المسرح، يستفيد من حيز المكان الذي تتحدد من خلاله مساحة العمل وطبيعة ديكوراته وأكسسواراته. السينما تحتاج أكثر إلى شمولية المكان ولا محدوديته.

المسرح ينطلق من نماذج مصغرة للمكان، كما يستفيد من نيابة الحوار عن الإشارة إلى المكان المقصود في سياق اللعب على الخشبة. الحوار يستطيع أن يكون مباشراً، تفسيرياً دون أن ينال من جودة المسرحية طالما أن الممثل

يحتفظ دائماً بسيادته على الخشبة. السينما تلفظ هذا النوع من الحوار، لا؛ وبل هذا المظهر من الأداء الذي لا يستطيع الممثل ضبط وجوده على الشاشة، ما لم يكن ذلك مطلوباً منه في إطار المكان الذي تصور فيه الأحداث.

بمعنى آخر، يستطيع المسرح أن يظهر لبنانياً، أو أن يعبر عن هموم واقعية بواسطة ديكورات كرتونية، ديكورات بعيدة عن الواقع أو حتى شبيهة به، ولكن من دون الحاجة لاحتلال الحيز المكاني الكبير، في حين أن السينما سواء ادعت الواقعية أو تبرأت منها، تحتاج في غالب الأحيان إلى رحابة المكان وحقيقيته.

حال السينما يبدو أشبه بحال الرواية أو القصيدة عندما تعجز عن تكوين فكرة حول كيفية إنشاء الاتصال فيما بين نفسها كتجربة والمكان كعالم تنتمي إليه.

وبين الفيلم والرواية والقصيدة اللبنانية تنطرح أزمة، يبدو غريباً هذا الاستنكاف عن التطرق إليها بعمق، وهي موقع الثقافة البصرية في تجربة المخرج والكاتب. فالفيلم والرواية والقصيدة لا تكتمل بمعزل عن الصورة. وهنا يبدو الاشكال في مدى اختزال الصورة لتعابير كل نوع أدبي - فني، وكون الشعر قائماً على الاختزال فهذا يؤكد قدرته على الانصهار أكثر في ملامحه المشهدية، ومن هنا تبدأ علاقته بالسينما ويتعمق معنى السينما بمدى علاقتها بالقصة الرواية. ففي الرواية أدب السينما وفي الشعر الرؤية التي تتخذها السينما شكلاً لصورتها، وبقدر ما يمثل ذلك خاصية السينما فهو يختصر مكمن علة السينما المحلية في واقعها الأدبي: أخبار القصة (روائياً) وإحساس الصورة (شعرياً).

وخارج المسرح تلتقي السينما والرواية - خصوصاً حول إشكالية المكان. المسرحي يستطيع حصر المكان إلا أن السينما والكاتب يجب أن يدخلا أكثر في دراسة المكان، أن يدققا في تفاصيله الصغيرة. المكان كبير وقسم مهم منه

يأتي من الطبيعة والواقع. وهنا يبدأ الاشكال. فتحديد الموضوع في السينما يترافق مع تحديد المكان، وفي بلد كلبنان المستقر في الحرب أو السلام، يأتي دخول الكاميرا الجادة إلى أماكن ثابتة وواضحة، بمثابة الدخول إلى نوع من الايديولوجيا المحكومة بمذهبيتها المناطقية، أي أنه الدخول إلى عمق المشكلة. المكان هو عمق الصراع وظاهر الخريطة المرسومة للحرب في لبنان. بهذا المعنى فإن دخول الكاميرا الجادة، إلى بيروت الغربية، أو بيروت الشرقية والغربية معاً، يأتي في سياق المعالجة، مستتراً خلف الايديولوجيات التي سعت إلى تجاوز إيديولوجيا الحرب، كما فعل برهان علوية في «بيروت اللقاء» ومارون بغدادي في «حروب صغيرة».

لكن بما أن السينما عملية تقطيع للمشاهد، فالمخرج ليس مخيراً في تقسيم المكان في أحداث فيلمه. التقطيع يتساوى مع التقسيم، تلك هي المقاربة النظرية مع الوجه السياسي الآخر لعملية التقسيم، التي تبدو عندنا عملية تحديد للمكان، لا أكثر، إذ يصعب في بلد فرقته الحرب، كلبنان، أن لا يكون هذا التحديد تحديداً للكلام عن مكان معين، وعن نماذج بشرية تعيش فيه وتعاني. إنه التورط في إبداء وجهة نظر إنطلاقاً من المكان الذي يقيم فيه الفنان ويود تصوير المعاناة فيه.

برهان علوية يأتي من الجنوب ويتكلم عن مثقف جنوبي مهجر بالقرب من منطقة الصنائع في بيروت، ثم ينتقل إلى مثقفة من منطقة الأشرفية، تختار الهجرة إلى الولايات المتحدة الأميركية.

ومارون بغدادي يكتفي ببيروت الغربية، المكان الذي عاش فيه الحرب، يطارد ثلاث شخصيات، يلاحق إحداها إلى سهل البقاع دون أن تخفى عنه الهجرة، فالبورجوازية، تسافر، وتهاجر وترحل.

وأندريه جدعون، في «لبنان رغم كل شيء»، يختار بيئته الطائفية ويتحدث عن معاناة قوم، يتحدث في جملة ما يتحدث عن المعابر المقطوعة بين اللبنانيين.

ورفيق حجار يختار «الملجأ» وخطوط التماس، وبيروت مدينة النهوض السياسي في النصف الأول من السبعينات. يصور بيروت، يسترجع الوثائق ويعيد التنويه بالدور الوطني المطلوب دون غيره.

أما سمير الغصيني ويوسف شرف الدين فينظران إلى الأكثرية الساحقة من الناس المتعطشين للإحساس بشرعية العيش بعيداً عن الوسائل المسلحة.

وفق هذا التقسيم السينمائي، تنقسم الأفلام وتنقسم أمكنتها بين شتى الأفكار السياسية والميول الشخصية التي تصنع اتجاهاتها السينمائية المتضاربة كمثل التناقض الذي وصلت إليه البلاد خلال الحرب.

المسرح لم يصل إلى مثل هذا التقسيم، ربما لأن المكان فيه يحافظ على تماسك وحدته، بينما السينما مطالبة بتجزئة المكان، تفتيته واختزاله حتى إلى حدود الاكسسوارات المستعملة في إطاره. السينما بالأحرى مسؤولة عن تقديم الإطار المحيط بتحرك الشخصيات، حيث يعكس المكان المجتمع والبيئة والطبيعة. ربما لأجل ذلك نعود فطرياً إلى وصف الفارق الرئيسي بين عمل السينما والمسرح، بأن السينما هي كل شيء «طبيعي» فيما أن المسرح هو كل شيء «غير طبيعي».

لكن المفارقة الطريفة هي أن كل اللاواقعية التي بني عليها مسرح الرحابنة، كما التصقت بها مختلف نظريات وأشكال المسرح اللبناني، أدت في علاقتها التغريبية بالجمهور إلى التعبير عن هم واقعي مشترك مع الجمهور، وهذا ما لم تعرف السينما المحلية كيف تشق الطريق إليه، مع أن السينما كانت توصف عند نشأتها بأنها إعادة إنتاج للحياة.

هذا الجانب من القضية قد يُلغى تلقائياً عند التساؤل لماذا ينبغي على السينما أن تكون واقعية، ولماذا يجب أن يكون الفيلم صورة عن الحياة.

أساساً، هذا الافتراض لا يمكن طرحه على السينما النامية. هذه

السينما لا تستطيع إلا الارتداد إلى واقعها، وهو بالضبط مكمن الالتباس الذي أحاط بالأفلام اللبنانية خلال الحرب. فعندما تكون الحرب مرآة الواقع، يحار السينمائي في موقفه تجاه الفيلم الواقعي: هل اختيار النمط الواقعي هو انتماء للحرب؟ وهل القصة الخيالية هي أفضل وسيلة للتهرب والتبرؤ من الحرب؟ هذه الأسئلة وما شابهها لم تكن مطروحة قبل الحرب، وإن كنا قد مررنا في الستينات بمرحلة الهزيمة العربية الشاملة على المستويات العسكرية والسياسية والثقافية. فلبنان الستينات ومطلع السبعينات عرف فترة فنية غنية، لكنه كان على صعيد السينما يعيش مرحلة انحطاط في الإنتاج، رغم غزارته واختلاطه بالتجربة المشتركة مع السينما المصرية.

المسرح اللبناني كان يتقدم آنئذ إلى آفاقه المستقبلية؛ كان المسرحي يعمل حقيقة، ويتحرك متطلعاً إلى دور ريادي كبير في وقت لم يكن فيه السينمائي غير مثقف يتحين فرصة انطلاقته. المسرحي لم ينتظر فرصة للإنطلاق. تجربته السياسية والنضالية ساعدته على تكوين نواة العمل الذي يعكس هموم المتفرج العادي. لقد كان ذلك الوقت مؤاتياً للطلوع بدور ريادي وللخروج بعمل أشبه ما يكون بالتظاهرة الفنية التي احتاج الناس إليها للخروج من واقعهم. لقد كانت الستينات والسبعينات زمن التظاهرات، زمن الحلم بمستقبل قومي كبير.

اليوم تغيرت خارطة الواقع والبلاد كثيراً. الزمن تغير ولم يعد مجرد إشارة للانطلاق بتظاهرة. لقد ولّى زمن التظاهرات.

ولأن السينمائي الذي نتكلم عنه هو الفنان المعني مباشرة بالحرب، وبكيفية الإنتاج من خلال واقعها، فإنه السينمائي الذي يختصر في الثمانينات كل معاناة العقود الثلاثة الماضية. إنه يختزل خيبة أمل متجذرة في تجاربه السابقة، كما تنعكس بالرغبة في الاقدام على محاولات تحمل تصوراً ذاتياً للعمل الطليعي.

أصحاب هذه المحاولات خائبون من تجاربهم السياسية، من سقوط

تنظيراتهم الوطنية وسقوطهم الطبقي، والبورجوازي خصوصاً، بل سقوط كل ما كان يمثل طموحاتهم وأمانيهم المطلقة بالأشياء.

الحرب كانت من ثمار هذه الخيبة، والحقيقة أن سينمائيي الثمانينات كانوا من أكبر الخائبين لقلة ما استفادوا من فرص الإنتاج والعطاء، فضلاً عن أن الحرب فجرت صراعهم مع الماضي بشكل لم تعرفه باقي القطاعات الفنية. المسرح، مثلاً، لم يعلن عن حاجته، خلال الحرب، إلى فتح صفحة جديدة من تاريخه، إلا أنه لوحظ في السينما اشتداد المنافسة حول البدء بمرحلة ريادة جديدة.

كل مخرج اشتغل على طريقته، ولكن رغم اختلاف الأهواء والمبادىء، تجدر الملاحظة إلى شيء مشترك بين الجميع، يتمثل في رفض السينمائيين للماضي. الرفض يأخذ أولا سمة النزعة الفرويدية في رغبة «قتل الآباء». السينمائي الجماهيري يعترف بأفضال محمد سلمان لكنه يرى أن طريقة محمد سلمان لم تعد ملائمة للفيلم التجاري الحديث.

كذلك يعترف السينمائي المثقف أو الذي يطرح نفسه جاداً، بأن علي العريس وجورج نصر يستحقان الثناء على صدق نواياهما الرصينة، لكن جيل اليوم لم يعد متمسكاً بالماضي الذي انتمى إليه جيلهما مثالياً وخلقياً. فصورة الإيمان بالسينما تشبه صورة الإيمان بزمن ينم عن عهد وتقاليد قابلة للتغيير.

والرفض يتسم ثانياً بقتل صورة الأب لدى أفراد الجيل الواحد المبادرين إلى دفن التجارب الشخصية في الماضي. فالمخرج مارون بغدادي ينتج فيلمه الروائي الثاني على أنقاض أشرطته التسجيلية التي يريد فصم عرى الأبوة في علاقته ببعضها (أفلام الأحزاب والبروباغندا)؛ وأندريه جدعون يخرج فيلمه الطويل الأول بنظرية مغايرة تماماً لنوع الأفلام التي كان ينتمي إليها تمثيلاً في الستينات (مواضيع المقاومة الفلسطينية مثلاً) ولئن

لوحظ عدم تجاهل برهان علوية لتجربته الروائية الأولى «كفر قاسم»، فهذا لا يمنع من القول أن «بيروت اللقاء» يحمل رؤية مختلفة عن التحليل السياسي المعتمد في «كفر قاسم».

أيضاً فالملاحظ في أعمال سمير الغصيني، يوسف شرف الدين، رضا ميسر، وغيرهم أنها حاولت إعطاء مقدمة تجارية للفيلم اللبناني تختلف عن الذهنية المتبعة في العقود السابقة.

والأمثلة عديدة ولا تحصى...

غير أن هذا الاختلاف بين الأمس واليوم، يرافق تناقضات الحرب، ثم ان إلقاء نظرة سريعة على ما تقدم، يبين أن الخيط الرفيع الذي ربط الاختلاف بتجارب السينمائيين لم يكن سوى السياسة نفسها، فباستثناء الذين التزموا بخط السينما الجماهيرية، أتى المخرجون الآخرون من أحلام وتجارب سياسية سابقة، انقلبوا عليها، أو تركوها خلفهم عند اندلاع شرارة الحرب الأولى في منتصف السبعينات، الأمر الذي يشبه التناقض نوعاً ما، ويثير التعجب ولكن بشكل مؤقت.

فرغم اختلاف الأسباب، وتعدد التفسيرات حول الحرب اللبنانية، يمكن حصر المأساة الأساسية بشيء واحد، هو أن الحرب تناقضت مع الرغبة الراديكالية في تغيير الإنسان والمجتمع والنظام. الحرب كانت بمثابة مراجعة للتاريخ، حصرت أسبابها في تقصي حقيقة لبنان، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. لقد بدت مظاهر الصراع وكأنها تدور حول حقيقة لبنان العربية، حقيقته الشخصية المستقلة وعلاقتها بالقوميات غير اللبنانية.

داخل ذلك، دار السؤال حول حقيقة سكان لبنان. من هم، ما هي انتماءاتهم ومن هي طوائفهم. من هم المثقفون، من هم الوطنيون، من هم الانعزاليون ومن هم الجواسيس والخونة والمؤمنون والملحدون والحاكمون والمحكومون، من هم العروبيون ومن هم الكتائب والشيوعيون والموارنة

والدروز والسنة والشيعة والسريان والأرمن والكاثوليك، ومن هم ومن هم . .

كل هذه التسميات لها امتدادات في تاريخ لبنان الصغير والكبير معاً ومراجعة التاريخ قامت من بروز تلك التسميات، لا ، بل في واقع متشعب التسميات من مراجعة فردية للذات.

السينمائي لم يكن بعيداً عن مراجعة كهذه، وكان في النتيجة إما عاجزاً عن الانخراط في التجارب، وإما حاسماً في إختيار هويته من بين تلك التسميات المتضاربة، أو متنقلاً في اختبار ومعاينة التسمية الأقرب إليه فكرياً.

في النتيجة، ضاعت الهوية اللبنانية، وضاع البحث عن المعنى الذي تحمله الهوية للذات. صارت الأفلام مزيجاً غير متجانس من الأفكار التي تلتقي حول التبرؤ من الحرب، ورفضها أخيراً، ثم تتضارب حول انتماء السينمائي في الحرب، بين من يصور أجواء بيروت، ومن ينقل مشاعر الجنوبي المقتلع من أرضه، ومن يحوطه الانتماء الطائفي ومن يقوم بدور الداعية للسلطة.

كلها أفكار متضاربة.

رغم ذلك، لا يصل تضاربها إلى حد التسابق على التورط في الحرب، فالمخرجون متفقون، ضمناً، على نبذ الحرب، مع أن مراجعة صحيحة لأفكارهم، من خلال أفلامهم، أكانت جادة أم تجارية، تثبت ضلوعهم وتغذي مادتهم بالحرب، وإن كان ذلك نابعاً من موقف مثقف غير عادي.

ولعل الملفت في الموضوع، أن مجمل هذه المواقف ـ الصراعات نبتت على أرض الفيلم الروائي. المحاولات الروائية أعطت السينمائي حرية أكبر للإبحار بخياله، بأفكاره إلى حيث يوجد الموقع الشخصي، والخاص أحياناً، مما جعل مفهوم «الالتزام» ، كما حاول تطبيقه دعاة السينما التقدمية، محصوراً

في الفيلم الوثائقي.

فالفيلم الوثائقي نشأ على تربة خصبة من الالتزام، وظل المجال الوحيد الباقي أمام الذين قالوا، أو أدعوا، أن نظرتهم السياسية التقدمية ثابتة نسبة إلى مبدئيتها، وأنه بفضل هذه النظرة يكتسب الفيلم الوثائقي مصداقيته في الانتماء إلى الواقع أكثر من نده الروائي.

لكن لتبيان واقع الأشياء كما حدثت في لبنان الحرب، وكما تحدث حالياً في الأقطار العربية، أقول أكثر أن «الالتزام»، بمعناه الوثائقي، ضاق بشروط وجوده حتى بات مرادفاً لـ «الإجبار». السينمائي كان مجبراً، بشكل عام، على امتهان الفن التسجيلي حتى يقدر على تأمين لقمة العيش، وتجاوز مصاعب الإنتاج الروائي. بعض السينمائيين ظل وفياً لذاته وفنه، ولم يكن طموحه أبداً مشروع الفيلم الروائي، ولا الاستماتة في تأمين صالة تجارية لعرض نتاجه، ولكن مجرد القبول بمشروع تسجيلي كان يعني الالتزام بتصورات وحدود تسبق التصوير، حدود يفرضها تعامل الفيلم مع الواقع، ثم انتماء الفيلم، أولاً وأخيراً، إلى عملية إنتاجية تقف وراءها، بالتأكيد ، جهة سياسية، تعي بدورها حجم الحرية السياسية المتاحة لها في التعبير عن رأيها وسط تناقضات الحرب اللبنانية.

وبالفعل فالسينما الوثائقية هي المرآة العاكسة لكل تناقضات السينمائيين اللبنانيين وتشتتهم. فهي التي أدخلتهم أحياناً إلى صميم اللعبة السياسية، وهي التي أشركتهم في المشاريع الكبرى على الساحة السياسية اللبنانية، وهي، مختصر الاغراءات التي جذبت الكثيرين نحو المشاريع الكبرى.

فتحقيق فيلم تسجيلي، أو أكثر، كان شبيهاً بتمويل وافتتاح جريدة يوم شهدت العاصمة اللبنانية طفرة في تأسيس الصحف ودور النشر.

وإلى ذلك، كان يكفي سفر مخرج ورجوعه بجائزة، استطاع نيلها

لاعتبارات سياسية وإنسانية من مهرجان ما، حتى تتشوش صورة الفيلم التسجيلي، ويصبح معناه مرادفاً للفيلم النضالي، أو الواقعي بمنحى وثائقي، إلى ما هنالك من تسميات مشابهة.

وعن ذلك لا يغيب بالطبع الأثر السلبي الذي تركه الإنتاج التلفزيوني وأدى بالإنتاج التسجيلي لأن يكون ملحقاً به، أو متفرعاً عن أسلوب الريبورتاج الاخباري الذي تصور به البرامج التلفزيونية، أسلوب دفع بعض التسجيليين إلى الاستغناء عن الكاميرات السينمائية وحصر أعمالهم في أشرطة الفيديو.

أسباب ذلك متعددة لكنها تلتقي حول عامل السياسة. فالشريط الوثائقي لعب دوراً إعلامياً أكثر منه سينمائياً خلال الحرب. كانت البروباغندا أحد أهدافه الرئيسية من دون أن تحجب المادة الإنسانية التي قامت عليها مواضيع أفلام عدة، تبرز الوجه الآخر للحرب والإنسان والحياة في لبنان.

على أن السمة الغالبة لذلك ظلت مبنية على أساس إعلامي - إخباري، لأكثر من مرة، بدليل أن وكالات الأنباء العالمية المصورة أضحت في مطلع الثمانينات، مركز استقطاب للباحثين عن مواد أرشيفية، تتلاءم مع أفلام تدور حول مرحلة معينة من أحداث الحرب اللبنانية.

هذا الأمر لم يخدم مصلحة الفيلم الوثائقي، بقدر ما جعل التفكير في اللجوء إلى أرشيف الوكالة الأجنبية، شبيهاً بالمبادرة إلى الحل الأنسب لتحقيق فيلم سريع ضمن مهلة زمنية قصيرة، وعلى أشرطة الفيديو - كاسيت.

من هنا كان التفكير، أن الأفلام الوثائقية، تميزت باقتناصها للظروف المؤاتية لإنتاجها، ظروف سياسية تشهدها الساحة اللبنانية وهي تخلق الفرص السانحة لاستغلالها إعلامياً، لكن وجه الخطورة فيها يكمن في أن

مشاريع الإنتاج الخاصة بها دخلت عن وعي، أو غير وعي، في لعبة إنشاء المؤسسة، أو تأسيس الدولة - المؤسسية، الأمر الذي ينطبق على المؤسسة الحزبية والعسكرية والتنظيمية التي انتعشت منذ بداية الحرب، ولغاية عهد الدولة التي حاولت القيام على أنقاض سنوات الحرب الماضية وأنقاض الاجتياح الاسرائيلي، عام ١٩٨٢، ثم لم تعتم أن تلاشت آمالها وتلاشى الرهان عليها مع امتداد نار حرب الجبل في أيلول ١٩٨٣، إلى قلب العاصمة بيروت في شباط ١٩٨٤.

في محصلة كل هذه الظواهر والعلامات الفارقة، تتحدد المسؤولية المباشرة عن ذلك، في المؤسسات والهيئات السياسية المتعاقبة على مر فصول الحرب في لبنان: الأحزاب مسؤولة، المقاومة الفلسطينية مسؤولة، المؤسسات الطائفية وحتى الاجتماعية مسؤولة، وأولاً وأخيراً، الدولة اللبنانية مسؤولة، بدءاً من أعلى سلطاتها وإلى هيئاتها الوزارية الموكل إليها أمر متابعة الاهتمام بشؤون السينما الوطنية، كمركز السينما المعروف منذ سنة ١٩٨٣، باسم «مديرية شؤون السينما والمسرح والمعارض».

المسؤولية، مسؤولية تشرذم المحاولات السينمائية تقع على كاهل جميع هذه المؤسسات لأنها لعبت دور المنتج قبل، أو بعد أن لعبت دور الطرف الإعلامي.

والخطير في هذا الدور أو ذاك أن الاختلاف بين نوع فيلم وآخر، أو بين أسلوب مخرج وآخر، تحول إلى خلاف كبير أدى إلى توزع السينمائيين بين شتى التصنيفات المستوحاة من الكلام السياسي السائد في الحرب. فهذا المخرج لا يستطيع تصوير فيلم عن الحرب لأنه معروف بتعامله مع تلك السلطة، وذاك المخرج لا يحق له أن يرفع راية السينما اللبنانية لأنه أنجز سلسلة أعمال وثائقية لحساب الفلسطينيين، وهناك المخرج الذي لا يرى الحرب خارج المناطق المسيحية، والمخرج الملتزم بقضايا مناطقه الإسلامية المحرومة، ويأتي أخيراً مخرج الترفيه المنصرف إلى قصصه البوليسية بعيداً عن

الأمور السياسية الشائكة.

كلام كثير قيل هنا وهناك. كلام ينتهي عند تصنيف السينمائيين، كل حسب أفكاره وممارساته، لكنه يصل إلى نتيجة أخيرة مؤداها أن لا كلام عن سينما لبنانية خارج الكلام عن أفلام لبنانية أرادت معالجة مواضيعها وتحقيق هويتها الوطنية في خضم الحرب وانطلاقاً منها.

فكما أن الحرب، وما شابهها من أحداث مصيرية كبرى، قادرة على توحيد مشاعر الجماعة وتنمية وتعزيز الاحساس بالانتماء، تأتي السينما في سنوات الحرب اللبنانية، وكأنها تتطلع أكثر من أي وقت مضى لبلوغ الكمال في لبنانيتها.

وبدلاً من أن تتضافر جهود جيل بأكمله من أجل ولادة الشكل الخاص بـ«السينما الجديدة»، يرى المهتم بمتابعة الشأن السينمائي أن الفيلم اللبناني استنفد الحرب فيما كانت الحرب تستنفد تفكير السينمائي استنفادها لجميع المظاهر الدالة على تماسك الأشياء. لعلها دورة الحرب، ففيها تكثر دروب المتاهة ويضيع البحث عن حقيقة الانتماء.

ولكن...
مع الحرب تستمر السينما،
ومنها كانت البداية،
بداية السنوات العشر والفيلم الأول من عمر الحرب المتواصلة.

الفصل الأول

ربيع 1975

ربيع العام ١٩٧٥،

الرصاص يلعلع في سماء العاصمة.

كانت بداية عنف معلن. أشكال الحرب تعددت وتباينت، فيما استوعبت البلاد تناقضاتها وتناقضات المحيطات السياسية المجاورة، والبعيدة، استطاعت الحفاظ على فرادة موقعها رغم تقلص أهميته مع استمرار الحرب إلى ما لا نهاية.

وفي هذا الصدد، يمكن التأكيد على أن مجمل النتاج الفني والثقافي طيلة العقد الأول من الحرب، رضخ لشروط الحرب أو تغذى من أسبابها حتى أضحت الحرب نافذة على الناس والعالم وبيئة كل يوم.

وكما اندلعت الحرب فجأة، بدأت مرحلة جديدة من صناعة السينما في منتصف السبعينات.

في أواخر ١٩٧٤، أعلن صبحي سيف الدين عن عزمه على تحقيق تجربته الروائية الأولى «الرجل الصامد - أبو علي ملحم قاسم». التصوير استمر خلال العام ١٩٧٥، وانتهى تجهيز الفيلم في الصيف، بعد أن كان مارون بغدادي قد انتهى بدوره من إخراج شريطه الروائي الأول «بيروت يا بيروت»، من بطولة ميراي معتوق والممثل المصري عزت العلايلي.

هذان الفيلمان لم يعرضا آنذاك في لبنان. كلاهما لا يمت إلى تاريخ الحرب بصلة إلا من جهة انجازه، أو استكمال انجازه عشية وقوع الحرب وخلالها. وإذا كانت نسخة «بيروت يا بيروت» قد أتلفت لاحقاً في استوديو بعلبك، ولم يبق من أثر الفيلم غير الأشرطة السالبة الموجودة في باريس، فنسخة «الرجل الصامد» ظلت سليمة وتم توزيعها سينمائياً بين سوريا والأردن، قبل العثور على موزع لبناني يقبل بشراء حقوقها بعد مرور عشر سنوات تقريباً على إنتاجها.

ظروف التوزيع كانت قاسية في وقت تراجع فيه الإنتاج أمام قدوم الحرب بمآسيها وكوارثها الاقتصادية. لذا، وقبل تعزيز الإنتاج بتراكم الأعمال وانتشارها عبر موجة معينة، كان من الصعب جداً إيجاد الحل التوزيعي الملائم لكل من «الرجل الصامد» و«بيروت يا بيروت». صعوبة المشكلة تأتت نظرياً من التباس هوية فيلم صبحي سيف الدين واستعداد الجمهور للانسجام مع موضوعه؛ الموضوع انطلق من سيرة أبو علي ملحم قاسم ومقاومته التاريخية للاستعمار العثماني، فتم تصويره في قرية اللبوة، مسقط رأس المخرج في بعلبك، وبعض القرى والمناطق المجاورة في سوريا، وكانت البطولة موزعة بين ممثلين لبنانيين وسوريين يعملون في نطاق الانتاج المشترك الذي تقاسمه صبحي سيف الدين مع حسين الأتات: هذا الاختلاط والانطلاق من بيئة ريفية لا يكفي لخدمة المخرج ـ المنتج في إقناع موزع مقيم ويعمل في بيروت، بشراء فيلمه وتقديمه على شاشة للعرض الأول في العاصمة.

من جهة ثانية، فرض «بيروت يا بيروت» نوعاً آخر من التعامل، فقد طرح نفسه خارج معادلات التوزيع القائمة، ومع أنه استند تجارياً إلى اسم نجم مصري شهير، فمن السابق لأوانه تخيل حجم مشكلته مع التوزيع طالما أنه لم يأخذ الوقت الكافي للدخول في متاهات تلك العملية.

باختصار، كنا أمام تجربتين لمخرجين مختلفين تمام الاختلاف. الأول

اختار موضوعاً وطنياً لشخصية وطنية، والآخر فضل البقاء في واقع مدينته التي كانت مهيأة للذهاب ضحية صراع أو حادثة ما. الحرب وقعت لكن الفيلمين بقيا خارج تاريخها وخارج معادلاتها السينمائية.

الفصل الثاني

بداية حرب

بدأت الحرب اللبنانية على مراحل متقطعة. أربع جولات رئيسية من القتال، أعقبها هدوء سياسي مؤقت، ما لبث أن انتهى ليفتح صفحة جديدة من الصراع السياسي والعسكري الطويل.

منذ البداية، واجهت السينما اللبنانية استحقاقات المرحلة. بعض هذه الاستحقاقات له صلة بتطورات سينمائية عربية، وبعضها الآخر نجم عن تطورات سياسية عربية وواقع الحرب في لبنان.

قبل اشتعال جبهات القتال في ١٣ نيسان ١٩٧٥، تدنت كمية الإنتاج اللبناني ـ المصري المشترك، مع العودة عن قرار تأميم الإنتاج مقابل إحياء دور القطاع الخاص في مصر ١٩٧١.

في تلك الفترة، تبنى المنتدون في مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب، سنة ١٩٧٢، نظرية «السينما البديلة»، مما عزز مفهوم الالتزام في محاربة الاشكال السائدة. لقد حدث هذا التطور، الذي لم يكتب له النجاح فيما بعد، وسط مخاضات وعوامل سياسية مشجعة. في ٥ حزيران ١٩٦٧، وقعت هزيمة العرب، وفتحت استقالة عبد الناصر المؤقتة باب الاستقالة من تحمل المسؤولية القومية، المسؤولية السياسية: المسؤولية ـ المسألة.

وفي مطلع السبعينات وبعد وفاة عبد الناصر ونكبة الفلسطينيين في

الأردن، دخل الصراع مع اسرائيل إلى طور الحرب المؤجلة وعانى الوضع السياسي من الجمود بينما الجماهير العربية في حالة استنزاف وترقب وغليان. إنها مؤشرات العوامل الحاسمة في تحويل مسار الثقافة العربية عن الأنظمة السائدة التي تحكمت بها.

في وسط هذه المناخات، تصاعد البحث عن بديل ثوري، وكان طبيعياً أن يفهم الالتزام في السينما كأساس سياسي، وأن تنشأ السينما البديلة من رغبة عارمة في التغيير، وبهذا المعنى يمكن تصنيف «العصفور» ليوسف شاهين (١٩٧٣) كأحد أفضل نماذج الفيلم البديل إذا ما وضع في إطاره الزمني وعودته إلى عدم رفض الاستقالة والاستسلام قبل فترة وجيزة من اندلاع حرب تشرين. هذه الحرب أعطت مردوداً معاكساً لما تم التنظير له سياسياً في الفن والثقافة. إذ واجهت والأنظمة السائدة، الغليان القومي والدعوة إلى رفض الاستسلام، باتخاذ قرار قاطع بشن الحرب. لقد أدى ذلك إلى خلط أوراق المعارضة والانتقال إلى معنى آخر للرفض الجذري، إلى حرب أخرى لا وبل مجموعة حروب إقليمية قامت على تناقضات الدول العربية، ومنها لبنان بالدرجة الأولى.

لبنان واجه استحقاقات المرحلة واستوعب التناقضات العربية عبر تعددية عاصمته التي احتضنت، وفي زمن واحد، مختلف العصور العربية. عصر النفط وعصر البورجوازية المدينية، عصر الهزيمة وعصر المقاومة، عصر التقاتل وعصر التشبث بوحدة المصير والتضامن، ثم عصر القمع والحلم بالتغيير، عصر المد اليساري ومأزق اليمين وإزمانه في تسلم مقاليد الحكم.

لبنان السينمائي واكب كل مرحلة وكل استحقاق من قبل أن يدفع ثمن جميع الاستحقاقات حرباً وأزمة سياسية مزمنة. بعد هزيمة حزيران ٦٧، وقبل انتاج المقاومة الفلسطينية لفيلم عن قضيتها، انضم هذا البلد إلى سائر الدول التي أنتجت أفلاماً عن القضية وكان فيلم كريستيان غازي «الفدائيون» (١٩٦٧) أول شريط روائي لبناني عن الفدائيين الفلسطينيين.

وغني عن الذكر أن سبحة هذا النوع من الأشرطة، كرّت في الأعوام اللاحقة، ومثلما أدت هزيمة ١٩٦٧ إلى بلورة وعي جيل جديد، كان لأحداث أيار ٦٨ في باريس، أثرها على ثقافة دارسي السينما العرب. هؤلاء حاولوا الانعتاق في حركة تقدم فكرية محكومة باحتكاكهم وانتمائهم إلى وسط طلابي أوروبي.

على العموم، الستينات جسدت أحلاماً عالمية لصنع الثورة والسلام والتغيير الإنساني، ولو بثقافة البيتلز. وإذ شهدت في نصفها الثاني انطلاقة المقاومة الفلسطينية، وفي أواخرها إنتاج المقاومة لأول أفلامها السينمائية، «لا للحل السلمي»[1] فقد كان لقضية الفلسطينيين وأسس انطلاقتهم الأولى نحو الإنتاج السينمائي، تأثير شامل على مختلف قطاعات الثقافة العربية. تأثير أطلق العنان لعدد من سينمائيي الغرب في القيام بتجارب جديدة تطرح تصور معنى الالتزام والنضال في السينما.

ولا غرو أن يقع لبنان تحت هذا التأثير منذ أن صار العصب الحيوي لمختلف الأنشطة الفلسطينية، السينمائية منها على وجه التحديد بعد أن تركزت هيكلية الإنتاج في العام ١٩٧٣[2]، مع استكمال تأسيس وإنشاء التجمعات السينمائية في بيروت، أي في فترة ازدهار نظريات السينما البديلة، فترة تركت بصماتها ومعالمها الثقافية على بضع محاولات قام بها لبنانيون، سواء كريستيان غازي في «مئة وجه ليوم واحد» (١٩٧٢) أو برهان علويه في «كفرقاسم» (١٩٧٤) أو المحاولات التسجيلية التي صورها الفلسطينيون، وساهموا من خلالها في إنتاج وتوفير فرص العمل والمشاركة

(١) نستخلص ذلك من تحقيق أعده مصطفى أبو علي وحسان أبو غنيمة عن نشأة «السينما الفلسطينية واتجاهاتها»، ومن إحصاء فيلموغرافي للأفلام التي أنتجتها المقاومة. والفيلم المذكور «لا للحل السلمي» أنتجه الإعلام الموحد لمنظمة التحرير الفلسطينية وأشرف على إخراجه مصطفى أبو علي، سنة ١٩٦٩. راجع كتاب «فلسطين في السينما» للناقدين وليد شميط وغي هنيبل، منشورات «فجر»، بيروت - باريس.

(٢) استنتاج مستقى من نفس المصدر السابق.

لعدد من السينمائيين العرب المقيمين في بيروت وكـذلك اللبنـانيين الـذين استقلوا في أعمالهم لاحقاً.

إن محاولة جمع تلك الأعمال الروائية والتسجيلية في سياق واحد، لن يفضي إلى نتيجة واضحة المنطلقات. فلا هي أفلام بديلة بالمعنى الشامل، غير الحصري، ولا هي الأفـلام التي شكلت الانعطافـة التاريخيـة في مسار السينما العربية. ربما كان ممكناً وضع «كفر قاسم» في مصاف المحاولات التي انطلقت من هذا البلد العربي أو ذاك مثل الانتـاج السوري لفيلم المخـرج المصري توفيق صالح «المخدوعون» (١٩٧١)، والإنتاج الكويتي لفيلم خالد الصـديق «بس يا بحـر» (١٩٧٢) ، والإنتاج الجـزائـري لشـريط مـرزاق علواش «عمر قتلته الرجولة» (١٩٧٣)، إلا أن مجموع هذه المحاولات بقي في إطاره الفردي ولم يشكل في حد ذاته التيار المؤثر والقابـل للاستمـرار في أشكال لغوية جديدة.

إنها محاولات تدخل في وعي الحرب سينمائياً، وتتداخل مع اعتبارات الـزمن الذي سبق الحـرب وعايش الحـرب. اعتبارات تتعلق بـالـوشـائـج المرحلية القائمة بين ثلاث محطات هامة، وإن لم تكن تاريخية: هزيمة الخامس من حـزيران وتصـاعد العمـل السيـاسي والعسكـري الفلسـطيني؛ حـرب السادس من تشرين وما سبقها من غليان في الوجدان العربي، وحرب لبنان ذات الأمد الطويل.

بين محطة وأخـرى، حاولت السينـما العربيـة التقدم نحـو آفاق أكـثر طليعية، وكان الفوز بمعنى الفوز الذي قد تحصل عليه هـذه السينما، فـوزاً عربياً خالصاً.

ساعد على تدعيم هذا التطلع الرحب، سيطرة القطاع العام وانحسار هيمنـة القطاع الخـاص على الصنـاعة الـوطنية. طبعـاً التطلع شيء وتقييم التطلع شيء آخر. فالحقيقة أن نمو الاتجاه نحـو أنظمـة اشتراكيـة المنحى - استطاعت أن تكون تأميمية - قلص من فاعلية القطاع الخاص كإنتاج وطني

ليصبح قطاعاً مهاجراً، شبه «مرذول» في حالات معينة، كالحالة التي كانت ملموسة في مصر، حيث اختار أرباب الإنتاج التجاري الهجرة إلى بيروت، وتعزيز التعاون المشترك مع سائر القطاعات الخاصة في البلدان العربية.

عملية التصفية، إذن، كانت ملموسة. على الأقل، حدث اصـطفاء الإنتاج العام الموجه، من الانتاج المعتمد على ركائزه التجارية والجماهيـرية الخاصة. ولئن كان وقع ذلك أشد في بلد واسع المساحة مثل مصر بما تعنيه كقطب رئيسي في الحياة السينمائية، فإن الدول العربية الأخرى كانت مهيأة سلفاً لاندماج قطاعاتها العامة وفق خط وهمي يلملم هذه المحاولة أو تلك، مقابل انزواء الأعمال التجارية في جحرها الخاص.

والـواقع أن ذلـك الخط مضافاً إلى المحاولات المبعثـرة قاد إلى تبلور نظرية الفيلم البـديل التي لم تعـرف ترجمتهـا العملية بقـدر التفكك الـذي أصابها عقب حرب تشرين وفي ظل رفع التأميم عن السينما المصرية، حيث عاد القطاع الخاص للاستقرار بشكل جعله سائداً وأكـثر ثباتـاً منذ النصف الثاني من السبعينات.

بالفعل، إنها إشكالية أنظمة عربية وإشكـالية سعي المثقفـين العرب إلى كسر الأنماط وتأسيس نظرية البدائل، التي ليست سوى المسعى إلى نظام بديل: الأنظمة العربية التي حاولت جعل السينما واحداً من همومها في مسيرة التأميم والتأسيس الاشتراكي، أعطت الضـوء الأخضر للقضاء عـلى أنماط السينما التي اعتبرتها بقايا عهد سالف وبائد. المثقف وجد فرصته واستغـل دوره وطلع بالحديث عن التغيير والبدائل المقترحة، وعندما انضوت سينماه البديلة داخل مشروع تغييري شامل الأهداف، جاءت الأحداث السياسية المصيرية، من حجم حرب تشرين، بمثـابة التفـاف الأنظمـة حول الآمـال المعلقة على ما هو مطلوب وملح و «بديل» خاضت الحـرب وكأنها التحمت بآمال الطليعة المثقفـة واحيت ثقة روادهـا بها، فعنـدما تـراجعت عن قرار الحرب وقبلت بعروض التهدئة والسلام المشروط تراجع النـاس عن آمالهم

وعلق المثقفون بمصيدة السلطة. لم يعد بوسعهم المطالبة بتحديد خيارات حاسمة، ووجدوا أنفسهم أسرى الموقع الاقليمي الذي ارتضته كل سلطة بحسب تقييمها لمكاسب وأخطاء حرب تشرين. وبنتيجة ذلك، رأى فريق من المثقفين أن ضمان حضوره يستوجب الارتماء في أحضان السلطة بينما رأى البعض أن الابتعاد والهرب من السلطة هما الضمانة الأكيدة لاستمرار مصداقيته.

وفي كلتا الحالتين، تقاربت النتائج: مساهمة المثقف في تأسيس نظام طفيلي صغير تابع للسلطة المركزية في وطنه الأم، وخضوع المثقف لمبدأ التعامل بالتبني. تبني نظام عربي آخر لمواهبه بعد الهجرة من بلاده.

لقد بدا الوضع العربي في النصف الثاني من السبعينات وسط بعثرة هائلة المعالم والأطوار، أدت إلى تفتت المنطقة وغرقها في حروب صغيرة يحكمها الانفراد والاستعداء والوقوف وراء خطوط مجابهة وهمية بقدر ما هي حقيقية في مخاطرها.

السينما نالت نصيبها من أجواء التبعثر. وبعد مضي عهد «أغنية على الممر» (١٩٧٢) و«حتى الرجل الأخير» (١٩٧٢) و«الرصاصة لا تزال في جيبي» (١٩٧٤)، تبعثرت الأعمال الروائية في كافة الاتجاهات وتخلى عدد من السينمائيين عن مكانتهم السابقة مع هجرتهم وبعدهم وإبعادهم عن أدوار آمنوا بحقيقتها واضطلعوا بها ثم واجهوا أحد خيارين، التخلي عنها أو انتظار بوادر المرحلة المقبلة.

والبوادر الجديدة تجلت في إعادة تركيز القطاع الخاص، واتباع القطاع العام وسائل أكثر بيروقراطية. ولكن قسماً من أولئك السينمائيين أفلح في الوصول إلى استقلاليته دون أن يدرك سواء السبيل الروائي الجديد، إذ لم يعد المطروح سؤالاً في الانتماء إلى سينما واقعية، أو سينما سياسية، أو سينما بديلة، فالمطروح صار هماً وجدانياً والهم هو الأنا.

همّ يفسر، ربما، تفضيل يوسف شاهين للسيرة الذاتية في «اسكندرية.. ليه؟» (١٩٧٨)، أو همّ يعلل اختزال توفيق صالح لتاريخه السينمائي في تجربته العراقية، تجربة تغيب عن سيرة الذات في البحث عن سيرة غير ذاتية، سيرة الرئيس العراقي صدام حسين في «الأيام الطويلة».

لربما هو أيضاً همّ صلاح أبو سيف في نهاية السبعينات، للبحث عن مضمار الإنتاج الضخم ومضمار التاريخ في معركة «القادسية».

همّ متعدد الوجوه لا ينتهي، قد يكون صادقاً في أسبابه الذاتية، إلا أنه يؤكد التبعثر ويكشف إلى أي مدى غابت الفكرة (Theme) وازدادت حاجة السينمائي العربي إليها.

الفرصة المؤاتية للتعويض عن هذا النقص، نقص الفكرة ـ المادة، تمثلت في حرب لبنان. حرب منحت وتمنح على الأقل عنصر المادة، لكن بقاءها بعيدة عن متناول أصحاب المحاولات الرصينة جعلها مادة صالحة لتأسيس موجة وحركة سينمائية ناشطة في بلد المنشأ، لبنان، فتعددت الخيارات ومنها الأنواع.

لبنان بدا غريباً عن التطورات، السالفة الذكر، في محيطه العربي. والحقيقة أنه استوعب كل تطور وكان غالباً منطلق التعبير عنه. الفارق الوحيد يكمن في طبيعة النظام والمجتمع اللبنانيين. الدول العربية المجاورة حاولت اللحاق بركاب المجتمعات الاشتراكية، بينما ظل النظام اللبناني قائماً على التوافق الطائفي والتحالفات السياسية الحرة والمتنافرة. ظل نظاماً خدماتياً، ولهذه الغاية تنبأ المخرج الراحل أندريه جدعون بمستقبل السينما اللبنانية وكأنه مجال محصور بتقدم الشريط الدعائي التجاري على غيره[1]، لكن الحرب لم تثبت صحة هذه النبوءة، بل على العكس كان لبنان مهيأ

(١) من تصريح للمخرج ورد في «ملف السينما اللبنانية» لظافر هنري عازار، منشورات اللواء، بيروت، ١٩٧٩.

للاستقلال بطابع سينمائي يبقى ذا هوية وطنية رغم تشوهها وعدم وضوحها بشكل لا يقبل التأويل.

قد يكون من السابق لأوانه، الاشارة إلى سينما لبنـانية فعليـة، يقوم فيها الإنتاج على تراكم منتظم، وهذه هي حال معظم السينمات العربية غير المصرية، حيث الانتاج قابـل للتوقف فصـولاً وأعوامـاً عدة قبـل استئناف دورته الطبيعية، لكن الأمر لا يطرح مشكلة تسمية السينـما السوريـة تبقى سورية، والجزائرية جزائرية وحتى الكويتية كويتية ولـو طال عهـد البطالـة الإنتاجية.

الوضع في لبنان مختلف ومعقد. الأمر يحتاج إلى قناعة راسخة بكون السينما سينما في لبنان، أو بكون السينما اللبنانية قائمة أكثر من وجود الفيلم اللبناني.

الالتباس يعود في جزء أساسي منه إلى الهوية الوطنية، وعلى العمـوم فهي مسألة الثقافة في لبنان: هل الحديث ممكن عن «ثقافـة لبنانيـة»؟ ومن **هذا السؤال نستطرد: ما هو الفن اللبناني؟ وما هي السينما اللبنانية؟ وهكذا دواليك.**

جزء كبير من المشكلة وجـد طريقـه للحل في البلدان العـربية، من خلال مساهمة الدولة الفاعلة في الانتاج السينمائي الذي لم تصادفه مشكلة التسمية والانتماء.

في لبنان، تاريخ السينما قام ويقوم على محاولات فردية، هي محاولات خاسرة بالمفهوم المادي إذ لم تعط المردود الكافي لاستمرارية الانتاج، فضـلاً عن بقاء العديد من الأفلام أسير العلب وأنظمة التوزيع.

حتى الأفلام التجارية لم تقدم الحل الناجع لاستمرارية الانتاج. فهي في مواجهة ضارية مع جانب الانتاج المصري الذي تجاوز عمره نصف قرن من الزمن وهو قابل للتطور والعطاء مـدة أطول، بينـما ترافق نشـوء الفيلم

التجـاري اللبناني مـع الأسباب الـطبيعية التي حتمت وجـوده على مـراحل متباعدة زمنياً، ومن هذه الأسباب، سرعة تجاوب الفيلم المحلي مع الموجة - الموضة، واستفادته المادية والعملية من خبرة الأجانب والعرب الذين أتوا إلى البلاد بغرض الانتاج الخاص، الانتـاج المشترك، أو هـرباً من قيـود مهنية فرضتها الأنظمة (العربية على الأخص)، كون لبنان محطة ترانزيت وسـوق مفتوحة للاستيراد والتصدير الحر، مما يخلق جواً من الانفتاح عـلى أساليب عمل وإنتاج الغير.

ولكن الانفتاح بمفهومه الضيق لم يشكل الـدعامـة اللازمـة للنهوض بسينما لبنانية، شأنها شأن معظم السينمات الناشئة التي أخذها الانفتاح على حين غرة فقلدت الغير، إذ حتى السينما المصرية في أوائل نهوضها عملت على نقل قصص الأفلام الأميركية إلى شاشتها قبل أن تنجح، في مراحل متقدمة من تاريخها، في تحويل الاقتباس إلى عملية تمصير للصيغة الأصلية، بعكس المأزق الذي وقعت فيه الافلام العربية الأخـرى التي اتخذت أحيـاناً طـابع المنافسة فيما هي أسيرة أنماط موجهة أساساً لجمهور غريب عنها. مأزق شبه تاريخي بالمدلول العام قد يجد ما يبرره في تحليل الناقد الفرنسي كلود ميشيل كلوني بأن الاستعمار الفرنسي عموماً ترك الشعوب غير المصرية، في مراحل متقـدمة من القـرن العشرين، وسط الشعـور بأن ثقـافتهم تقف على نفس مستوى التحدي من أوروبا[١] ولذلك لم يأت تطبيق ثقافتهم موازياً للشكل الوطني والقومي الذي استندت إليه الثقافة المصرية في نقلها للواقع المعاش وبحثها عن رموزه.

إن الانفتاح على الغير وتقديم أشكال مطابقة للواقع يصبان في مجرى الحديث عن أزمة السينما التجارية اللبنانية. وفي مطلق الأحوال، فإن ثمـة قاسماً مشتركاً بين الفيلم التجاري المحلي وسائـر الأفلام العـربية المماثلة،

(١) نشرت ترجمـة مقال كلود ميشيـل كلوني في كتاب «السينـما العربيـة والأفريقيـة»، إصدار دار الحداثة في بيروت، سنة ١٩٨٤.

يكمن في اتهام هذا النوع بالاغتراب عن الواقع والابتعاد عن محاكاة القضايا الحقيقية للإنسان. . . اتهامات مألوفة جداً، تبدو فيها أفلام النوع متشابهة سواء أكانت لبنانية، سورية أم مغربية، وهي كذلك بالفعل، إذ لا شيء فيها يعبق برائحة المكان والثقافة التي تنتمي إليها.

الاتهامات تبدو متشابهة، لكن المشاكل ليست متشابهة.

ومشكلة الفيلم اللبناني تكبر بحجم التأثيرات المفروضة عليه وسط ندرة الأعمال التي أعطت صورة حية عن وضع وواقع البلد ككل. الوقت لم يفت (بعد) لتقديم عمل يحمل هذه المواصفات، ولكن مراجعة سريعة للعقود السابقة، تظهر أنه بعد مرحلة الرواد الأوائل، جوردانو بيدوتي وعلي العريس، لم يتشجع أحد لتصوير فكرة تتسم بشمولية المعاناة مثلما تشجع جورج نصر في الكلام على الهجرة في «إلى أين؟» (١٩٥٨): فكرته - رغم كل شيء - تناولت وضعاً لبنانياً عاماً وكانت تستحق التنويه الذي أحيطت به بصرف النظر عن التنويه الذي يجب تخصيصه لرواد صنعة السينما وتقنييها. كيوسف فهده والراحل غاري غاربتيان، على سبيل المثال، لا الحصر. فلا مجال لنكران مثالية التوجه السليم لكل محاولات الرواد بين نهاية العشرينيات ونهاية الستينيات، إلا أن ثمة نقطة لم يحسمها تعاقب السنين، وهي تأكيد هوية الفيلم اللبناني، ومقاومتها للتغيرات الحاصلة من حولها.

المسألة شبيهة بالقول: لا يكفي أن يكون السينمائي لبنانياً ليكون فيلمه لبنانياً، أو لا يكفي وجود أشخاص يؤمنون بالعنفوان اللبناني لينتجوا فيلماً لبنانياً.

المرحلة الواقعية تبدو، رغم انقضاء عهدها عبر تجارب بلدان عدة، ضرورية في مسار سينما قيد النمو.

مصر عرفت هذه المرحلة في وقت مبكر من تطورها مع فيلم «العزيمة» لمخرجه كمال سليم (١٩٣٩)، ومن ثم تتالت أفلام كامل التلمساني

وصلاح أبو سيف وكل الذين تأثروا بالمدارس الواقعية.

لبنان لم يعرف الدلائل الحسية على معايشته لمثل هذه الموجة حتى في المحاولات الأكثر جدية التي أعقبت حقبة الخمسينات.

إن هذا الغياب الشامل للتيار الواقعي، لا يبرر عدم قيام صناعة سينمائية، بل إن جزءاً من نقد هذه الوضعية ينطبق على حال السينما في الأقطار العربية غير المصرية.

إلا أنه إذا كان المعوّل عليه في مواجهة أزمات الفيلم التجاري، وجود البديل الجاد عن هذا الفيلم، فالجدير بالملاحظة أن محاولات السينما الجادة في لبنان لم ترتق إلى مستوى مثيلاتها في البلدان العربية. فهناك استطاعت الأفلام توفير الحد الأدنى من الاجماع حولها في حين أن الفيلم اللبناني مدار تشكيك بذاته، مدار البحث عن جذور جديدة بدلاً من نبش جذوره القديمة إن وجدت.

وحتى من منظور تطور المحاولات الفردية الجادة، ومن منظار البحث عن سمات واقعية، ارتدت هذه المحاولات إلى عوالمها الذاتية البحث، خصوصاً في الثمانينات، وعلى أثر انتشار موجة السير الذاتية في الاخراج السينمائي ، فصار الهم السينمائي محصوراً في مركز ثقل البلاد الثقافي - الحضاري، أي العاصمة، وصار تصوير بيروت ليس لنقل صورة واقعية عن بيروت فحسب، وإنما لتصوير معاناة مثقف يعيش في بيروت.

هذه الظاهرة تنقل المراقب إلى أجواء الحرب السائدة، ومن أسسها البديهية أنها تعكس أزمة توضيح وتحديد قاطع للانتماء إلى مكان، وإلى بيئة لها لونها وروائحتها.

أزمة السينما اللبنانية تكمن في ذاتها، ولا شك أن التحرر من اللهجات الدخيلة، يعتبر من العوامل المساعدة على ترسيخ هوية الفيلم الوطنية والواقعية في آن، لكنه لا يؤخر أو يقدم شيئاً ولو على مستوى

البديهيات الاسمية . هناك شيء من سوء التفاهم حول أبسط المعطيات ، تعاني منه السينما قبل أن تواجه مشاكلها المهنية التقليدية .

اللغط يدور حول أصل الهوية ـ الإسم .

في أي بلد عربي آخر، يمكن ذكر «الصناعة الوطنية» كعبارة ومصطلح لا يثير التحفظ في تداول إسم قطاع اقتصادي معين (السينما) .

ذلك ممكن في لبنان ولكن غالباً ما تدفع كلمة «وطنية» للتوقف عند ازدواج معناها. وطنية بفعل الانتماء أم وطنية ذات مردود يحتمل التفسير السياسي والبعد القومي في ترجمة المعنى المباشر؟

الخلاف قائم أصلاً حول وطنية لبنان، أو بتعبير أدق حول لبنان ـ الوطن. فقد يؤمن البعض بوجود «لبنان» بينما لا يتفق الآخرون على مجمل صفاته كـ «وطن» .

ومن الأساس، هناك شرخ عميق في بنية الثقافة وحقيقة كونها وطنية أو لبنانية بدءاً من المساهمة اللبنانية في عصر النهضة الأدبية العربية وانتهاء بمحاولة التأسيس واعطاء القرائن على تمتع لبنان بثقافة مستقلة كتمتعه بحضارة غابرة مستقلة .

خلال كل هذا التاريخ المحصور في القرن العشرين، لم يحدث مرة أن كان للسينما انعتاق في حركة ، أو حياة ثقافية فاعلة . كانت السينما خارج تأثيرات النهضة والتراث والحداثة . السبب يعود، على الأرجح ، إلى ارتباط السينما كأيديولوجيا مهنية ـ تقنية بايديولوجيا الغرب السينمائي ، وبمفهوم السوق كرقعة انتشار. السوق هو مساحة ولعل هذا ما يحدد دلالة الانتشار والتأثير في السينما، وقد يوضح ذلك غياب التحديدات الحاسمة في مفهوم السينما المحلية، تحديدات من نوع : أرض، شعب، أمة. القاموس السياسي والقاموس الأدبي يحوي مثل هذه المفردات ويستوعبها بينما يظل القاموس

السينمائي المحلي وعاء تصب فيه هذه المفردات كغيرها من الأشياء المتناقضة الدلالات .

وعلى كل حال، تظل الثقافة السينمائية المحلية، ثقافة نكرة تشوبها النواقص، ويظل الفيلم اللبناني بعيداً عن أن يكون المرآة العاكسة لثقافة لبنانية أو مجرد تيار يأخذ مجراه في الحياة العامة. إنه مجرد مرآة عاكسة لما يحصل في سينما الغير، وفي حالات معدودة، مرآة لتطلع ذاتي يبحث عن مفرداته اللغوية. اللغة بحد ذاتها، وخارج الاطار السينمائي، عائق من سلسلة عوائق تقف في وجه التكوين المتكامل لهوية الفيلم. قد يكون ذلك ثانوي الأهمية بعد الاستغناء الواسع عن اللهجة المصرية، إلا أنه محسوس في بداية صنع الفيلم، إذ في غياب التأسيس لثقافة لبنانية جامعة ، تنقسم اللغة المحكية إلى لهجات عدة، متنافرة، تعبر غالباً عن الانقسام الذي يرزح المجتمع تحت وطأته، فإلى حين معين ارتبط كيان لبنان العضوي والجغرافي بالجبل كأسطورة مفقودة يمكن إحياؤها. اللهجة الجبلية سادت لتكون الدلالة على الشخصية الايجابية، الشخصية المركزية التي تدور من حولها باقي اللهجات بشخصياتها الثانوية المساندة.

وبالفعل، فإن الخط الفني الوحيد الذي وأظب أصحابه على تحديده بإطار لبناني صرف كلغة وهوية وطنية يبقى خط الأخوين عاصي ومنصور الرحباني في أعمالهما المشتركة مع فيروز، وفي ذلك يحضر كلام الشاعر أنسي الحاج[١] ووصفه بأن المؤامرة على لبنان كانت مؤامرة على الرحابنة .

والواقع أن الحرب حلت مكان الأسس الهشة التي صنعت دولة لبنان المستقل. منطق الحرب ساد بعد أن أتى على معادلة الدولة ـ الوطن. معادلة ايديولوجية مهدت السبيل لنشوء حالة ايمان استثنائية بلبنان، استدركها الرحابنة بين الحين والآخر. صوتهم كان صوت وطن، ولأنه صوت وطن لم

(١) نشر في مجلة «المقاصد» الشهرية، عدد شباط، آذار ١٩٨٤ .

يصنع بعد فقد ضاع صداه في حمأة الحرب، ولم يعد يجدي نفعاً التغني بحب لبنان في المحطات الاذاعية بعد أن غاب التخاطب المباشر مع الجمهور ومشاركة الجمهور ومواجهته الحية للفنان، فنان الخشبة، فنان اختفى، تلاشى منذ بدايات الحرب، ولعل الاسكتشات الإذاعية «بعدنا طيبين قول الله»، التي قدمها زياد رحباني مع جان شمعون، خلال العام ١٩٧٦ ، هي العمل الفني الأول الذي تضمن تلميحاً ساخراً إلى هجرة الفنان ووداع مرحلة فنية قامت على الانشاد للبنان السياحي، الفولكلوري، لبنان «الوطني»، كأن لبنان القائم على أهزوجة غنائية؛ كان بالأمس لبنان وديع الصافي وصباح، ومنشدي العتابا والميجانا»؛ ومطربي العاصمة المنفتحة على العالم. هؤلاء كانوا حكاية عن لبنان، كما قام لبنان الرحابنة على الفن الذي أراد ترسيخ هوية الوطن في فولكلور وتراث وحكاية قصيرة مغناة.

ولقد جاءت الحرب وكأنها بحكم منطق وراثي ما، وغير مبرر، اختزلت سيرة التحول في تاريخ البلد بحكم تسلسل علاقة الأب ـ الابن، وبحكم نضوج الابن وتقدمه بوعي آخر وصورة مغايرة لصورة الأب. صورة تعلن انقضاء الماضي برمته وهي تفتح الباب على حاضر أكثر ضراوة وعلى مستقبل أشد ميلاً إلى التحدي، بوجه الحاضر والماضي، على حد سواء.

ولئن هيمنت، قبل الحرب، لغة رسمية واحدة، على ما عداها من لغات متداولة في مختلف المجالات الفنية، فقد جاء تطور الحرب ليذكي نار الصراع بين اللغات المتناقضة، حاصراً الصراع نفسه بين لهجتين متضاربتين، لهجة الجبل اللبناني ولهجة المدينة البيروتية.

كأن ذلك يعني أن الانقسام في المجتمع اللبناني وقع لغوياً قبل وقوعه جغرافياً على انقاض المعتقدات ونظريات التاريخ والسياسة.

من هذه الزاوية يمكن تناول بداية الحرب من الحديث عن رحيل لبنان ـ الأب ومجيء لبنان ـ الابن. وهكذا، فإذا ترافق سير الحرب مع أفول نجم الرحابنة الآباء، فالرد جاء في سطوع الرحباني، الابن، زياد. أعمال

«الآباء» لم تأخذ وتعظ في شأن المفاهيم الناجزة عن الوطن. تحدثت عن لبنان بلهجة ابن الجبل، وكانت صرحاً من الصروح القوية قبل الحرب. أما أعمال «الابن» فانطلقت من دمار هذا الصرح، بل حاولت هدمه في البحث عن نبرة صدق، نبرة حقيقة ومعايشة للواقع، تحدثت بلغة كل يوم ولهجة ابن بيروت الواقعية في تطرقها إلى علاقة شخص بآخر. إنها أعمال تنطلق من حول الاشخاص، لا ترتكز على الثوابت التي صنعت هذا الوطن ـ الوهم. الوطن ليس واقعاً ثابتاً وكذلك المجتمع فيه، فكما هنالك أكثر من شخص، هنالك أكثر من مجتمع بالمعنى المأساوي للحقيقة، حيث الوطن اللبناني يصبح عبارة عن مجتمعات عدة، عبارة عن مجتمعات ـ أشخاص، وشخوص مجتمعات هائمة في عوالم محدودة الآفاق.

إن الغرض من حصر الاهتمام في هذه النقطة بالذات، يتأتى من التسليم الجدلي بأنه وعلى الرغم من مآسي الحرب فهي تبقى مناسبة لنفض الغبار عن الماضي وإزالة الأوهام التي تفصل الزائف عن الحقيقي، بقدر ما هي عملية غسل للحقيقة ذاتها.

ولعل في نزول أبناء الحرب إلى الساحة، شيء من الايجابية في رفض الشباب لبعث الماضي على هشاشته وهم يبحثون عن أصدق تعابير الواقعية، وعن أبسط وأقوى تعبير ممكن عن الواقع المعاش بتفاصيله اليومية.

لقد حلت الحرب وبالاً على جميع مرافق الفن والثقافة، غير أنها فتحت طرق الاتصال بالواقع وما يحويه من مفردات سهلة وصعبة. فمجرد حلول الحرب في بلد يعني انطواء البلد على نفسه، مما يتيح اللقاء الأوثق بالداخل، بكل ما هو واقعي، وبكل ما هو لبناني تحديداً.

والسينما تحتاج إلى مثل هذا الوضع لاعادة تركيب نفسها على ركائز سليمة. من هنا طفق السينمائيون اللبنانيون يبحثون عن فهم بمحاولة اعتماد كلي على قدرات الذات.

وعلى هذا النسق جاءت محاولتا صبحي سيف الدين، «الرجل الصامد»، ومارون بغدادي، «بيروت يا بيروت»، ولكن ليس من منظور علاقة الحرب بهما. فالذي يدفع إلى قول ذلك حقيقة أن مجرد ظهور ممثلين سوريين (أسعد فضة، أمل سكر وغيرهما) في «الرجل الصامد»، وممثل مصري (عزت العلايلي) في «بيروت يا بيروت» يوضح مدى تعليق الأهمية على عناصر الدعم الخارجية، بغض النظر عن حاجة سيناريو هذا الفيلم أو ذاك إلى ممثل غير لبناني. فإذ ذاك كانت المحاولة الفردية محاولة فردية بكل ما لهذه الكلمة من معنى، وفي مستهل الحرب، كان من السابق لأوانه، الحديث عن سينما الحرب، أو سينما تُصنع في ظل أوضاع غير طبيعية، لا سيما وأن تاريخ انتاج كل من فيلم صبحي سيف الدين ومارون بغدادي، يرجع إلى ما قبل نشوب الحرب، أي يوم كان الفيلم اللبناني منفتحاً على مواضيع تهم الجوار العربي بقدر ما تهم الداخل من وجهة نظر صاحب الفيلم.

والحرب في بدايتها لم تطرح نماذج يمكن سكبها في واقع جديد. الواقع الجديد كان قيد التبلور طيلة حرب السنتين والسنوات التي تلت، ولهذا السبب، وبعد انقطاع لبنان عن تجاربه الانتاجية المشتركة مع مصر، وقعت السينما اللبنانية في مواجهة مباشرة مع نفسها. كانت قابلة لاعطاء الانعكاس المباشر لكل ما سبق وأن احتكت به، من تجارب، من نظريات ومن تطبيقات.

تجربة السينما العربية الشابة كانت قابلة للتكرار في محاولة محلية أخرى. وبهذا المفهوم يمكن، بقليل من النقاش، اعتبار «بيروت يا بيروت» أحد آخر الأعمال المحلية التي جاءت في أعقاب التنظير لولادة «السينما البديلة».

بدورها، كانت تجربة الانتاج المصري ـ اللبناني قادرة على ترك بصماتها على صناعة الفيلم التجاري، كتقليد يحتذى به على صعيد الأفكار

ونوعية المشاريع، بذهنية لبنانية خالصة ومستقلة.

وكذلك كانت تجارب الفلسطينيين في السينما التسجيلية قابلة للتطبيق على نطاق جغرافي جديد يعزز ازدهار المؤسسة الثقافية ـ الاعلامية التي بدأ تكوينها في بيروت.

إذن، ما لا يقل عن ثلاثة أنواع مستقلة من التجارب، كانت قابلة للتغلغل والتأثير في بنية السينما اللبنانية الباحثة عن هوية وبطاقة شخصية.

على أن بداية الحرب ـ من حيث كونها بداية ـ مهدت السبيل، بادىء ذي بدء، لتغلغل التجربة الفلسطينية أكثر من غيرها. وهذا أمر طبيعي، أولاً، لارتباط توقيت الحرب ببداية تفتح الوعي السياسي على أفكار ومشاريع كانت بنظر دعاتها نافذة مثالية على سلسلة متناقضة من الرغبات الجامحة لتغيير وضع سائد وإعلان الثورة عليه.

ولا يخفى أن جزءاً مهماً من أسباب نشوء هذا الوضع داخلياً، تشابك مع نمو المقاومة الفلسطينية ونمو تأثيرها على قضية الصراع العربي ـ الإسرائيلي. والمقاومة في بداية الحرب كانت لا تزال تحمل الوعد والحلم المعبر عن آمال ومشاريع قطاعات واسعة من الشعب اللبناني الذي عانى سلبيات النظام، نزاع اكتسى بطابع العنف الفكري وعنف الصراع الحزبي على الأرض، وداخل حرم الجامعات، قبل أن يتحول إلى عنف عسكري بالغ الخطورة لم يلبث أن يتخذ شكل حرب طاحنة، وطويلة.

والسينما الفلسطينية، شأنها شأن المقاومة الفلسطينية، وجدت نفسها في بداية الحرب، في وضع حدا بها إلى الإعلان بأن الصراع الدائر هو صراع لبناني ـ لبناني، غير أن المؤسسة السينمائية الفلسطينية لن تتوانى عن تقديم الدعم لمن شاء من أصدقائها السينمائيين اللبنانيين[١].

(١) يذكر مصطفى أبو علي في مقاله المنشور في كتاب «فلسطين في السينما» لوليد شميط وغي هنيبل: «فطالما أن الصراع لبناني، فالأفضل أن يعبر عن هذا الصراع لبنانيون، وطالما أننا =

وبطبيعة الحال تم ذلك بادىء الأمر عبر قنوات سياسية وحزبية[٢] قبل أن ينتقل لعلاقة المؤسسات الفلسطينية بالاشخاص مباشرة. لقد أتاح هذا الوضع قيام مرحلة متواضعة سينمائياً، على الصعيد اللبناني، فبداية الحرب الجادة، أوجدت حالة من التفكير بأن لا شيء باق في ظل الحرب. وبالتالي، لا يمكن خلق شيء من لا شيء. لذا، استمر العمل التسجيلي على المواضيع المرتبطة عضوياً بلبنان، والذي بدأ سنة ١٩٧٢ بفيلم «العرقوب» لمصطفى أبو علي، ثم استمر سنة ١٩٧٥ بفيلم عن «كفر شوبا» لسمير نمر، وسنة ١٩٧٦ بفيلم «الحرب في لبنان» لسمير نمر، وسنة ١٩٧٧ بسلسلة أفلام عن مأساة تل الزعتر وغيرها من المواضيع الفلسطينية والمواضيع الحديثة التي يفرض إنتاجها شن الاسرائيليين لغارة أو هجوم على الجنوب وبيروت.

المهم أن السينما الفلسطينية استخلصت مواداً جمة من الحرب في لبنان الذي بات يشكل أبرز عناصر المكان في أفلامها، وهناك احصاء يفيد بأن ثروة السينما الفلسطينية من حرب السنتين (١٩٧٥ ـ ١٩٧٦)، بلغت ثلاثين ألف متر من الأشرطة الملونة وغير الملونة[٣].

السينمائيون اللبنانيون انعتقوا جزئياً في حركة الانتاج هذه، فكانت مساهمة جان شمعون في اخراج عمل جماعي هو الأول من نوعه في لبنان عن «تل الزعتر»، كما استطاعت نبيهة لطفي تحقيق فيلمها الآخر عن تل الزعتر ونسائه، بعنوان «لأن الجذور لن تموت»، وفي وقت لاحق من العام ١٩٧٨ انجزت رنده الشهال شريطها الأول «خطوة، خطوة» بمساعدة مؤسسة السينما الفلسطينية.

= متفاهمون ومتحالفون ـ كحركة ثورية ـ مع الفئات التقدمية والوطنية اللبنانية فمن الأفضل أن نعطي الفرصة لهذه القوى للتعبير ـ سينمائياً عن هذا الصراع» (ص ١٨٩).

(٢) في نفس المصدر، يذكر مصطفى أبو علي أيضاً: «تم هذا في المراحل الأولى من الحرب وحدث أن تقدم رفيقان من الحزب الشيوعي اللبناني، وهما أسامة العارف وكمال كريم وعرضا علينا إنتاج فيلم مشترك...».

(٣) نفس المصدر، مصطفى أبو علي، ص ١٨٩.

هذه المشاركة اللبنانية لم تستمر طويلاً ولم تتعمق، فكل مخرج بحث أخيراً عن ذاته وعن استقلاليته الانتاجية في مشاريع تمس جوهر اهتماماته ورؤيته للسينما، ثم إن السينما الفلسطينية لم تكن مؤسسة وفق قواعد ثابتة. القيمون عليها اهتموا بالتصوير أكثر من السينما، ولا غرو أن يقرروا في نهاية المطاف تحويل اهتمام الطلاب الفلسطينيين إلى متابعة دورات تدريبية عاجلة في التصوير بدل الاخراج، وتغيير اسم «مؤسسة السينما» إلى «قسم التصوير الفوتوغرافي».

ذلك ناجم عن تسارع الأحداث على الساحة اللبنانية، حيث فرضت الحرب الاهتمام بجمع أكبر قدر ممكن من الوثائق والصور، وهذا الاهتمام تحول بدوره إلى تعزيز النشاط الاعلامي واهمال الدور الفني في التركيز على نشاطات القيادات والهيئات السياسية والاجتماعية، الفاعلة في الحرب.

إن الثابت في هذا الوضع، هو أن الأفلام الفلسطينية لم تكن موجهة لمعالجة الحرب اللبنانية في اطار لبناني مطلق، وهكذا لم يكن ممكناً التعويل على مشاركة فلسطينية ما في تأمين عوامل النهوض بصناعة السينما اللبنانية.

ولئن تمثلت إحدى علامات تلك المرحلة التسجيلية، في تأسيس أولى تجارب العمل الجماعي السينمائي في لبنان، فقد تم ذلك بفضل انفتاح السينما الفلسطينية على تجارب المجموعات التقدمية الأوروربية، والأميركية اللاتينية، وهو الانفتاح على ضرورة المساهمة في دعم كل محاولة تصب في خدمة القضية، كما حصل مع السينمائي الفرنسي جان ـ لوك غودار الذي حلّ في الأردن، سنة ١٩٦٩، بهدف تصوير فيلم عن القضية، يحمل عنوان «حتى النصر»، فانتهى في باريس، ١٩٧٦، بفيلم ذي رؤية مغايرة ويحمل اسماً آخر «هنا وهناك».

خلاصة القول أن الاستيعاب الفلسطيني للتيارات الفنية السينمائية (والسياسية)، أكل من قدرة السينمائي اللبناني على التمدد في حركته، بيد أنه لم يحل دون ظهور التجارب التسجيلية الموازية، المنطلقة من صميم

الانتاج اللبناني، مع أن الحرب وضعتها بمرتبة التجارب ـ التمارين على تحديد الرؤية السينمائية والبطاقة الاخراجية للذين أعطوا أعمالاً روائية في فترات لاحقة. ففي سنة ١٩٧٥، جاءت جوسلين صعب برفقة فريق أجنبي ومخرج سويدي، يورك ستوكلين، لتقديم أول ريبورتاج وثائقي عن الحرب، «لبنان في الدوامة» (ساعة ونصف الساعة).

وسنة ١٩٧٦، جاء جورج شمشوم المشهور بفيلمه الروائي «سلام بعد الموت» وصور فيلمه التسجيلي الطويل «لبنان لماذا؟»، بينما انهمك مارون بغدادي بتحقيق ثلاثة أفلام تسجيلية، «الأكثرية الصامدة»، «كفركلا» و«الجنوب بخير طمنونا عنكم».

فائدة هذه الأفلام، أنها أمدت السينمائيين بحيوية المثابرة، رغم محدودية الرؤية والأفق السياسي، حيث بدت السينما الروائية صعبة المنال في غياب الظواهر والدوافع العامة.

ومع ذلك، كانت ولادة الموجة الروائية الجديدة مسألة سنوات قليلة من الانتظار.

الفصل الثالث

بداية سينما

مع استمرار الإنتاج الوثائقي وانتقال البلاد إلى مرحلة ما بعد حرب السنتين، كانت المفاجأة في صيف ١٩٧٨ نزول فيلم روائي لبناني إلى السوق. اسم صبحي سيف الدين لم يكن ذائعاً كثيراً، إذ كانت المرة الأولى التي يقدم فيها نفسه للجمهور العريض، فهو لم ينتظر مرور أكثر من ثلاث سنوات على فيلمه الأول حتى يقدم عمله الروائي الثاني «عرس الأرض»، من إنتاج وبطولة محمد أمهز، بالاشتراك مع هند عمرو والممثلين السوريين، أديب قدورة وأغراء.

تم تصوير الفيلم في ربيع ١٩٧٨، في بعض قرى قضاء بعلبك، ودار موضوعه الرئيسي حول الصراع ضد الاقطاع.

وصبحي سيف الدين يهوى تصوير البيئة البعلبكية، لما يربطه بها من علاقة بالأرض والناس، حيث هو من مواليد قرية اللبوة ١٩٤٦. لكن عامل الانتماء هذا، مضافاً إلى الاعتماد على ممثلين سوريين معروفين، لم يجدِ المحاولة السينمائية نفعاً في ضمان عناصر النجاح. فالمخرج فشل تجارياً دون الحصول على ردود فعل إيجابية، فقد عرض فيلمه في الصيف، أي في موسم قاحل، نظرياً، وفي منطقة شبه مقفرة، تقع فيها صالة سينما أديسون، التي أقفلت أبوابها عدة مرات في الحرب، كان من المستحيل المراهنة على نجاح فيلم، لا سيما وأن الفيلم اللبناني كان لا يزال حلماً في سراب كبير، وحين

جاء «عرس الأرض»، لم يطرح الفيلم على أساس لبناني خالص، بل حتى حين جرت محاولة دبلجة حوارات الممثلين السوريين بأصوات ممثلين لبنانيين معروفين جاءت الدبلجة على حساب المصداقية البصرية للفيلم.

غير أن هذه الأسباب لا تكفي لشرح حقيقة الفشل الذي حال دون استمرار عرض الفيلم لأسبوع كامل. فبالإضافة إلى ارتباط العامل الزمني بالظروف الأمنية التي شهدت تطورات مثل بداية الصراع العسكري بين «الكتائب» و «قوات الردع العربية»، أو تطورات هامشية من نوع مداهمة صالات الشوارع الخلفية لاستخدام الشبان في تعبئة أكياس الرمل ـ وهذا ما تعرضت له أساساً الصالات المشهورة بعرض الأفلام البورنوغرافية، ومنها صالة أديسون ـ كانت هنالك الاعتبارات التي لم تنل قسطها الوافي من التحليل.

المردود الفعلي للفشل يبرز من التناقض بين اعتبار المخرج لعمله بداية الموجة الجديدة في السينما المحلية، وبين تسليمه الشخصي بعدم تضافر العناصر الكفيلة بنجاح تجربته. أما الحقيقة التي يجب أن تقال فهي أن «عرس الأرض» لم يتوصل لأن يكون الفيلم ـ المقدمة لموجة السينما الجديدة.

النجاح الجماهيري، والذي هو تجاري بالضرورة، بعيداً عن المقاييس الفنية، يبقى المحك الأول في تقييم تطور الصناعة السينمائية، وفي تحليل مدى انتشار موجة معينة، ومدى قابلية الجمهور لنوع محدد إنطلاقاً من مثال معين.

والموجة التي أراد صبحي سيف الدين الحديث عنها، هي موجة جماهيرية، أي تجارية إلى حد كبير، لأن «موجة» كلمة كبيرة بالمقياس الفني، كما هي عبارة «السينما الجديدة» حين تستحضر الذاكرة تجارب الفرنسيين والايطاليين والألمان بعد الحرب العالمية الثانية.

وبطبيعة الحال، الوضع يختلف بالنسبة للبنان كبلد يرزح تحت وطأة

الحرب. فالسينمائيون لم يطرحوا «الموجة» رغبة منهم في دراسة أشكال جديدة من التعبير، أو في البحث عن عملية ثورية تطيح بالشكل والأسلوب المعتمد في صياغة الفيلم السينمائي. أهدافهم جاءت بمثابة المناداة بحقوق. حقهم في الإنتاج وحق السينما اللبنانية في الوجود والاستقلال بهويتها الفنية والتجارية، وهذا مطلب طبيعي لسينما عرفت محطات غير طبيعية في تاريخها، ومن هذه الناحية أتت المحاولة في الحرب من مبدأ استرداد السينما لطبيعتها الروائية والتسجيلية، وكذلك طبيعة شخصياتها الواقعية التي تساعدها في عملية بحثها عن جمهور قد يرى الشاشة مرآة لنفسه وواقعه. لذلك يلتصق معنى «الموجة» بنوع الفيلم، والنوع يتبع المثال الذي يمكن الاحتذاء به حتى يتلازم الانتشار مع معنى التعميم.

فيما يخص «عرس الأرض»، يمكن التوغل في عمق الأشياء التي تحول دون اعتباره فاتحة موجة جديدة. الأسباب الأمنية لها تأثير بالغ، إلا أن الحرب في النهاية لا تمنع الإنتاج ولا العرض. قد يتأخر الإنتاج والتوزيع لفترة من الوقت إلا أن ذلك لا يحرم الفيلم من الرواج في فترات الهدوء النسبي، وإلا لتوقف الإنتاج منذ فشل «عرس الأرض». الأسباب الفعلية ترجع إلى جملة شروط ذاتية، زمنية، جغرافية، ونفسية، أي كل الأشياء التي تتدخل لفرض نفسها على مسار الحرب، فالحرب هي الحافز المهم وراء إنتاج الأفلام، ومنها كانت إشكالية التواصل واستقاء الأفكار.

كبداية، يمكن ملاحظة إرتفاع إيرادات «عرس الأرض» من عرضه الثاني في صالتي «الشمس» و «الحمراء» في بعلبك، بالمقارنة مع إيرادات عرضه الأول في صالة «أديسون». بكل بساطة، تعني هذه المعلومة أن الجمهور البعلبكي إندفع أكثر من نظيره البيروتي لرؤية الفيلم، مع أنه من المتفق عليه أن السينما بما تجسده من حالات الاغتراب قد تلقى تجاوباً أفضل لدى الجمهور الذي يرى فيها مشاهد غير مألوفة.

في بعلبك حصل العكس، وفي بيروت حصل العكس أيضاً، مما

يضع المراقب أمام مؤشر حاسم في تحديد إشكالية الانتماء المناطقي وأهمية تأثيره على رواج الفيلم اللبناني.

لكن خارج هذه الظاهرة، يهم التأكيد على أن الثقل الأساسي في صناعة الفيلم وتأمين ونجاح عرضه الأول يبقى في بيروت، حيث الصالات وكثافة الجمهور وتنوعه وقدرة أي عمل على التفاعل الثقافي والحضاري الرحب، وحيث يأتي في سلم الأولويات المعيار الذي يجد تطبيقه في سائر المناطق. فكل ما يقع خارج العاصمة هو الفرع الذي يستقبل ولا يعطي، وقد يكون مركز الاهتمام إنما لا يمكن عزله عن دراسة موقعه تجاه قلب البلد.

من وحي هذه النظرة، ارتبط إنتشار أفلام المرحلة الجديدة، باختيار نقطة الانطلاق من بيروت. فلم يكن كافياً إختيار صبحي سيف الدين لمناطق ريفية جميلة، ولا اختياره لموضوع يسعى إلى المعالجة السياسية من خلال مكافحة الاقطاع، هذه المقولة التي يستحيل أن تجد صداها في بلد تعدى الصراعات الاقطاعية ليدخل في مواجهة الاحتمالات الخطيرة لأزمة من نوع القضية الفلسطينية والصراع العربي - الاسرائيلي في الشرق الأوسط، أو مسألة الأقليات والخلاف على هوية الوطن والنظام اللبناني بما يحويه من مسائل الامتيازات والحقوق الاجتماعية وما تلاها من حرب أفرزت المشاكل الطائفية والفوضى المسلحة والمآسي الاجتماعية والاقتصادية.

الجمهور اللبناني إحتاج إلى أفلام لا تغيب عنها أجواء الحاضر، مهما اختلف طرحها وتراوحت أبعادها بين حدود العبث والجدية المطلقة.

وبطبيعة الأمر، كان لا بد من وضع تجربة «عرس الأرض» جانباً، بانتظار أن تتبلور المعطيات السياسية والواقعية التي سيستفيد منها السينمائيون للذهاب، كل في إتجاهه.

فلو تم وضع «عرس الأرض» في مرحلته الزمنية الواقعة بين نهاية حرب السنتين، وبداية الفصل الآخر - والمستمر - من الحرب، يتراءى أن الفيلم أبصر النور في مرحلة غلب عليها التريث. فعام ١٩٧٨ كان عام الترقب. الناس الموعودون باستتباب الأمن علقوا آمالهم على ضمان عودة السلطة الشرعية بمساعدة «قوات الردع العربية» فيما كانت الأوضاع الداخلية تسير إلى مزيد من التشرذم والفوضى وتكاثر الطروحات السياسية التي أدت إلى بروز المشاريع والمشاريع المضادة. لقد توهم الناس بقرب النهاية في هذا الفاصل الزمني القصير، لكن الأحداث تسارعت وأوضح تطورها أن الحرب اللبنانية قضية دولية بقدر ما هي محلية وعربية، ولا يمكن فصل الوجود الفلسطيني فيها، عن علاقته بالصراع مع إسرائيل التي اتخذ تدخلها منحى جديداً بعد تطور سير المواجهة الكتائبية - السورية في بيروت ١٩٧٨، وفي زحلة ١٩٨٠، إلى حين رحيل كافة الفصائل غير السورية من قوات الردع العربية.

خلال هذه الأعوام الممتدة من ١٩٧٨ ولغاية ١٩٨٠، أخذت الأمور تتجه للتكيف بسياسة المؤقت - الدائم، ومن إمكانية الوصول إلى هذا التكيف، واستحالته، بدا ملحاً استقراء ملامح الواقع الجديد عبر أدوات فنية، هي أدوات فنون العرض، وتحديداً البصرية منها، ذلك أن الملفت للإنتباه في علاقة الناس بالحرب، أن الفرد يسمع عن الحرب أكثر مما يراها. يسمع الأخبار، الإشاعات، أصوات القذائف والرصاص لكنه لا يرى غير القليل، والنادر أحياناً.

طبعاً قد يقال إن الأغنية إنتشرت في الحرب، ضمن موجة، إختلف المهتمون بشؤونها على تسميتها بالأغنية السياسية، أو الأغنية الجديدة كما جاءت مع مرسيل خليفة وأترابه، المهم أن الكلام الشعري، والموسيقى بذاتها، استندت إلى مشاهدات أو استحثت على تخيل المشاهدة والايقاع بطبيعة حركتها. طربها، إذا جاز التعبير، كان بصرياً، خارج الأداء

الصوتي، ولا شك أيضاً أن تقدم هذه الأغنية إقترن بتطور العلاقة المباشرة مع الجمهور، أي إقترن بقدرتها على استيعاب العرض المسرحي وتحويله إلى مواجهة حية مع الجمهور، بمعنى أن شعبية مرسيل خليفة لم تجد ترجمتها في بيع الكمية الأكبر من الأشرطة. وإنما في قدرة مرسيل خليفة وفرقة الميادين على تحويل علاقة المؤدي ـ الجمهور إلى علاقة المؤدي ـ المؤدي.

وحتى باقي الأغنيات السياسية قامت على تداعيات بصرية موجهة. خالد الهبر غنى لكفركلا، القرية الجنوبية، وأحمد قعبور «أناديكم»، وغيرها من الأغاني لم تعرف إنتشارها حقيقة لولا اختراقها لواقع صار معاشاً، في الحرب، بعد أن بات محسوساً بشكل مرئي، وإذا شاء المرء معاينة الموضوع بطريقة شمولية، فالموسيقى والأغنية ترتقي بوصولها إلى شكل الاستعراض، الشكل المصمم بصرياً لتلبية حاجات بصرية، إلى حد أن الأغنية تعرف رواجاً أفضل إذا ما عرفت طريقها إلى مجال الفنون البصرية. إذ ذاك يمكن اكتشاف القيمة الفعلية لمسرحية من توقيع زياد رحباني في بقاء أغانيها قيد التداول («على هدير البوسطة» و«اسمع يا رضا» في «بالنسبة لكبره شو؟») أشهراً طويلة بعد انقضاء العرض المسرحي الأول.

طبعاً، اللبنانيون مثل العرب، ينتمون إلى بيئة شديدة التعلق بالصوت. ونحن أمة، جذور حضارتها صحراوية فقيرة المناظر، وصلنا في مواكبة الحضارات العالمية إلى حيث يعود إدراكنا الحسي للأشياء، إلى التماثل المطلوب حضوره بين لحظة التلقي البصري، ولحظة الايهام الفكري المهدد بغيابه في العقلانية المطلقة. هذا الكلام يبدو متأخراً بعض الشيء، لكن، شأنه شأن السينما المتأخر حدوثها في لبنان، بصفة دائمة، يصبح مقدمة ضرورية لشرح الإشكال المضروب حول تجاهل الشروط البديهية التي تتطلبها صناعة السينما، لا سيما وأن سينما الحرب فرضت وجودها دون مواكبة التمدد الذي عرفته باقي الفنون السمعية والبصرية عبر مسارها المتناقض مع ذاته بين مرحلة وأخرى. الأغنية اللبنانية تستطيع رد جديدها

إلى حركة الريادة العربية أيام الشيخ زكريا أحمد وسيد درويش، تستطيع أن تقول عن نفسها أنها جديدة لأنها امتداد للموسيقى الدرويشية، وكذلك المسرحية اللبنانية تستطيع التلطي تحت سقف تجارب المسرحيين العالميين. يحق لها انتزاع طابع تأثرها ووجودها من نظريات برشت وتجارب العلبة الايطالية والكوميديا ديلا آرتي، ومن حقها أيضاً الضرب في جذور المسارح الشعبية العربية والتراث المتنامي في الأرض منذ أن غابت الأسطورة عن الأدب العربي وصار للعرب حكواتية يروون السير ويشحذون الاعجاب من قلب المستمع؛ لكن السينما شيء آخر، قامت في الحرب، كما قامت قبلها على الانتفاض ضد كل ما استوعبته محلياً وعربياً من مراحل الإنتاج الماضية. الجديد يرفض القديم وإذا أقر بوجوده فإنه عاجز عن استيعابه. إنه يأتي بصورة الثورة على الماضي الذي يمثل الاضطهاد والانحلال ونكران كل شيء خارج عن زمنه.

و«ثورة» كلمة كبيرة لا تصلح للإيجاز، بيد أنها المرادف الطبيعي لاقتران كل حركة سينمائية جديدة، في لبنان، بمعنى تمرد الابن على أبيه، إذ ثمة علاقة أوديبية بين ثلاثة، هم الجيل القديم، الجيل الجديد والسينما. الصراع يبدأ عادة من طرف الجديد، وبما أن الأمومة محسوبة سلفاً على السينما، فنتيجة الصراع تختزل بانتزاع حق الأبوة. كل واحد يسعى للإعتراف بأبوته. عندما أطلق الموسيقار محمد عبد الوهاب لقب «أبو السينما اللبنانية» على محمد سلمان، أثار التصريح شيئاً من السخرية وشيئاً من السخط في تجيير هذا الاعتراف لمخرج يعترف بنفسه أنه لا يمتلك قواعد المهنة. طبعاً محمد عبد الوهاب يبقى بعيداً عن أي جدل يطال هذه القضية، لكن أخذ المسألة على محمل المزاح خلق هاجساً أشبه بكابوس قض مضجع السينمائيين الذين سلكوا، على الأقل، طريق محمد سلمان في السينما التجارية.

والشيء نفسه حصل بالنسبة لرواد السينما الأوائل وأولئك الذين

حصلوا ثقافتهم في أميركا وأوروبا بهدف النهوض بتيار سينمائي بديل. فالجدل يكاد يكون أزلياً حول إسباغ الفضل الأول على جوردانو بيدوتي الذي افتتح صناعة الفيلم اللبناني، أو علي العريس الذي أعطى مع غيره المعاني الأولى لطبيعة الفنان السينمائي، أو جورج نصر الذي حاول نقل صورة واقعية وشعرية جديدة إلى حين ظهور مخرجي السبعينات والثمانينات بميلهم الواضح إلى تجارب الحداثة الأوروبية في الستينات، وما أعقبها من تطور في موجة السينما الأميركية الشابة.

هذه الملامح تفسر جزءاً من مفهوم قيام السينما اللبنانية على «المحاولات الفردية»، غير أن المفهوم يبقى ناقصاً لأن هنالك تاريخاً متواصلاً من الصراع، إكتسب قوته في مضمار قدرة أقطابه على إلغاء مكتسباتهم من التيارات الوافدة إليهم، وما الحرب الواقعة في لبنان إلا الإعلان عن حرب صغيرة يراد من خلالها لفت الأنظار إلى تاريخ جديد، قيد النشوء سينمائياً على أيدي شبان يحاولون فرض أسمائهم على أنقاض مرحلة الستينات المصرية وجميع المراحل الماضية التي يعني سقوطها بروزهم في موقع طليعي يعيد طرح ولادة السينما اللبنانية من جديد.

هذه الصورة لم تكن واضحة تماماً لصبحي سيف الدين حينما أنجز «عرس الأرض». فكان المطلوب مرور سنة ونيف على إنتاج الفيلم قبل العثور على الحلقة المفقودة التي تضع الفيلم اللبناني في ركاب الإنتاج الفني المنسجم مع شروط العمل في ظل الأجواء التي تثيرها الحرب.

هنا بالذات، حان الوقت لتعريف الجمهور على آخر أنماط واتجاهات السينما المحلية. الشعارات جاءت على شكل الانتماء الفني خارج الحرب، لكن شروط الإنتاج كانت شروط حرب لا تخلو مرارتها من عناصر السينما.

الفصل الرابع

بداية موجة

في أواخر العام ١٩٧٩، حضر إلى بيروت شوقي متى، لإنتاج فيلم يشترك في تمثيله تحت إدارة المخرج سمير الغصيني الذي قدمه إلى الجمهور في فاتحة أفلامهما، «قطط شارع الحمراء» (١٩٧١).

الفيلم حمل عنوان «حسناء وعمالقة»، وفي الأصل عاد شوقي متى إلى البلاد بعد خيبة أمله من التجربة المصرية التي خاض غمارها مع عدد من أقرانه اللبنانيين، في محاولة منهم للسعي وراء فرص عمل جديدة خارج بلادهم الغارقة في أتون الحرب.

وسمير الغصيني كان بدوره واحداً من أولئك الفنانين الذين رحلوا إلى الأقطار المجاورة، بداعي الحرب. قصد الشام وحقق فيها عدداً من أعماله لحساب القطاع الخاص. «حسناء وعمالقة» جاء إذن عقب هجرة فنية مؤقتة، لم تنجم عنها أية آثار إيجابية. وقد بدأ الفيلم أساساً كمشروع مصري ينتجه شوقي متى ويشترك في بطولته مع محمد عوض. الممثل المصري استنكف عن الاشتراك وتورط في مشكلة إنتاجية مع نظيره اللبناني. عندئذ آثر شوقي متى ترك القاهرة، وتناسى باعتزاز نتائج عمله السابق مع المخرج سمير سيف في «قطة على نار» (مع نور الشريف وبوسي).

عاد إلى لبنان ومعه سمير الغصيني في مشروع مختلف. مغامرات

بوليسية كوميدية، تتخللها مواقف ميلودرامية، من بطولة هويدا، محمد المولى، فؤاد شرف الدين، علياء نمري، جوزف نانو، محمود مبسوط (فهمان)، صلاح تيزاني (أبو سليم)، رفيق نجم، الانكليزية لين رندال، أبطال الرياضة، الأخوين سعادة، محمد طرابلسي، رائف فتوني، ونجوم الغناء، اللبناني سامي كلارك والأميركية غلوريا غاينر التي انتهز المخرج فرصة إحيائها لحفلتها الساهرة في فندق السمرلاند بحيث سارع إلى تصويرها وإضافتها إلى باقي المشاهد.

استغرق إنتاج الفيلم، الفترة الممتدة من نهاية ١٩٧٩ إلى أوائل ١٩٨٠. حين أطلق على شاشة «الكومودور»، في شتاء ١٩٨٠، اعتبره العاملون في السينما المحلية بمثابة قنبلة الموسم التجارية، علماً أن المنتج والمخرج. تجشما الكثير من العناء قبل تأمين الصالة التي توافق على عرض فيلم لبناني وقد وافقت إدارة الكومودور، بعد إعراب المنتج عن استعداده لاستئجار الصالة، والتنازل عن شروط اتفاق النسب المئوية الذي يعقد عادة بين موزع الفيلم وصاحب الدار.

وكانت المفاجأة نجاح الفيلم الذي خفف من قسوة الموزعين وأصحاب الدور، على الإنتاج المحلي.

النجاح حدث بفعل عوامل عديدة. فالجمهور اللبناني إنقطع عن نجومه المفضلين في السينما والتلفزيون منذ إندلاع الحرب، وكانت موسيقى إلياس الرحباني وأغاني سامي كلارك وأغنية غلوريا غاينر، «سأحيا» (I will survive)، من الألحان التي استساغوا سماعها وانتظروا بثها على محطات الاذاعة، وبعد أن أصبح لكل شيء لونه الخاص، كان على السينما اقتناص الفرصة المؤاتية وجمع كل الألوان الفنية في مزيج قابل للرواج، وإنما وفق شروط تبعدها عن كافة الأوجه البالغة الحساسية. ففي ذلك التاريخ، تعاظمت الدعوة إلى إلتقاء اللبنانيين على أساس هويتهم الواحدة. المنطقة الشرقية من بيروت، فتحت أبوابها بوجه القادمين إليها من سكان القاطع

الآخر. بشير الجميل باشر فعلاً خوض معركته الانتخابية وكان العمل جارياً على تحويل جونيه والمناطق الساحلية المحاذية لها إلى قبلة أنظار كصورة المستقبل القادم لبناء لبنان وفق طراز حديث يجاري نمط الحياة الأوروبية العصرية.

الحياة الاقتصادية إنتعشت، واستطاعت جونيه استقطاب أصحاب الرساميل ورواد المشاريع الكبرى، ومنهم الموزعون السينمائيون الذين توافدوا لتأسيس مكاتب ودور عرض جديدة تحمل أسماء شركاتهم ووكالاتهم الأميركية والأوروبية.

ومع حدوث هذه الحركة، حافظت منطقة بيروت الغربية على سيولتها المادية، بفضل معطياتها الديموغرافية وأهمها تدفق الأعداد الهائلة من مختلف الجنسيات التي ساعد وجودها على ازدياد حجم التحويلات المالية الآتية من الخارج، بعد أن فرضت إقامتها في لبنان إقامة تبادل تجاري مشترك واستهلاك الكثير من البضاعة المطروحة في أسواق العاصمة.

لكن رغم أجواء الانتعاش والانفتاح والتلاحم البشري الظاهر، بقيت المفارقة المزمنة في التناقض وتكاثر أجزاء الفسيفساء الاجتماعية التي يتكون منها لبنان.

في التجارة، تجد الدعوة إلى التئام شمل اللبنانيين صداها، فتحت ظل التجارة، يلتقي اللبناني مع غير اللبناني وتذوب الفوارق الدينية والعرقية والعقائدية.

والفن يستطيع لعب دور الموحد، ولكن تجرده من الحساسيات ما كان ليتم لولا اقترانه بهدف تجاري واضح، إقتضى تحريك الرموز الجماهيرية، من نجوم وأنواع أفلام، تلتقي بما يمكن أن يشكل النظرة الموحدة لدى الجمهور، ضمن أطر محدودة. السينما، من خلال فيلم «حسناء وعمالقة»، لعبت دورها الوطني على هذه القاعدة المعزولة عن أي مكسب فني في غير حيازة

عاطفة الجمهور العريض. فالسينما انتحلت شخصية المواطن العادي الذي لا يريد تفسير الوقائع بغير شكلها الظاهر، وهو يتمسك بالمعنى الأخلاقي للبطولة والقيم العاطفية والانفعالية، خاصة وأن همومه اليومية في الحرب تنصب في المطالبة باستعادة كل ما ينتمي إلى الماضي القريب. المطلوب عودة السلطة الشرعية، عودة الجمال وارتداد كل إلى موقعه السابق.

من وجهة نظر سطحية، لعب «حسناء وعمالقة» على إحساس الرأي العام الشعبي، واستعاد حضور ممثلين ونجوم من كافة الطوائف والانتماءات. صورة الوحدة اللبنانية وقد تحققت على الشاشة قبل الأرض، وساهمت في تعزيز شعبية الفنانين الذين تقاسمتهم الاذاعات الخاصة.

والواقع يقول بأكثر من ذلك، فالعوامل الجغرافية تفرض إلى حد ما، إرتباط الصناعة السينمائية بشروط توحيدية، لا تخرج عن نطاق الشروط التجارية، ومنها أن البحث عن أجمل الأماكن الملائمة للتصوير يفترض إجراء مسح شامل للمناطق السياحية، وحتى ولو تم التصوير في منطقة واحدة، فقد يستلزم توليفه وإعداده التقني الذهاب إلى الأستوديو الكائن في منطقة أخرى، وفي النهاية يبرز العامل الديموغرافي في البحث عن السبل الآيلة إلى نجاح تسويق الفيلم حسب الكثافة السكانية التي ترتفع وتهبط بين منطقة وأخرى.

وقائع عملية التسويق هذه لم تغب عن بال أصحاب «حسناء وعمالقة»، وهذا كاف للتأكيد على انطلاق الموجة السينمائية الجديدة من قاعدة تجارية، تكاملت شكلاً مع المحتوى الروائي للفيلم، حيث يمكن الوقوف عند ظاهرتين. الأولى تتصل مباشرة بسمير الغصيني، والثانية بتركيبة سيناريوهاته.

المخرج القادم من خبرة شاقة وطويلة مع أقطاب الفيلم التجاري العربي، ومنهم بشكل خاص المخرج المصري فاروق عجرمة، إنتقل وبلمح

البصر من وظيفة «سكريبت بوي» (ملاحظ سيناريو)، إلى مهنة مخرج يحمل كافة المواصفات التقليدية؛ وبالرغم من تأثره بشخصيات قائدي الدراجات النارية في الفيلم الأميركي، «سائق سهل» (Easy Rider)، جاء فيلمه الأول، «قطط شارع الحمراء»، نسخة كاريكاتورية عن الجزء الذي له صلة بعمل المخرج دنيس هوبر، لكن إن دلت هذه النسخة على شيء، فعلى تركيب صور درامية قد تكون منسجمة مع أفكار الفيلم مهما بلغت درجة بدائيتها.

والمهم أن هذه الناحية كانت مفقودة في أعمال الغصيني اللاحقة، التي توالى صدورها على نسق واحد. مغامرات، استعراضات غنائية، إثارة جنسية، خطف نساء جميلات، مواقف فكاهية، تهريج قد يتحول فجأة إلى كوميديا سوداء، ولكل فيلم نجم بارز، أو حشد نجوم وضيوف شرف لبنانيون، أو أتراك ويونانيون، أو عرب من سوريا ومصر. كل ممثل يتحدث بلهجة بيئته، طبق الحوار الذي كتبه الغصيني بنفسه أحياناً.

إن مراجعة شاملة لأعمال هذا المخرج اللبناني، المولود في بعقلين ١٩٤٨، تكفي لوضع «حسناء وعمالقة» في إطاره السينمائي المطلوب. فبعد «شروال وميني جوب»، «الأسيرة»، «غزلان»، «سمك بلا حسك»، «ساعي البريد»، «أيام في لندن»، وغيرها الكثير، لم يختلف دور الأغنية والحبكة البوليسية المثيرة عن ذي قبل. القصة دارت في إطار لبنان، البلد السياحي الجميل الذي تتهدده المؤامرات الخطيرة الآتية من الخارج. من دولة غريبة مجهولة، يأتي إلى مطار بيروت الدولي، رجل عصابة بالغ الدهاء، جوزف نانو. مفتش البوليس، فؤاد شرف الدين ينتظره للقبض عليه، لكن الرجل الغريب يتنكر بزي وماكياج آخر ويستطيع الافلات من يديه، فتبدأ المغامرة في أماكن عدة من لبنان، ولأن الخير يجب أن ينتصر وتسود كلمة القانون، تتكشف أطراف المؤامرة في النهاية وينهزم الشر في التدخل الحاسم لطوافات الجيش وقوى الأمن الداخلي.

«حسناء وعمالقة» ينتمي إلى النوع الذي ليس بحاجة إلى تحديد زمن روايته. الوقت هو الحاضر، والحاضر ليس إلا الحرب، وطريقة تقديم عناصر الجيش والشرعية كنهاية مفاجئة، حملت وقع المفاجأة الحتمية التي ينتظرها الجمهور ويطلب حدوثها في بلد خرج من عقال السلطة. «أمن البلد هو أمن الدولة». ربما هذا هو العمود الفقري الذي أعان سمير الغصيني على النجاح في خوض محاولته، رغم تنوع عناصر فيلمه وعدم اختلاف أسلوبه عن أفلامه القديمة. فالمزيج المثير متوفر ويتعدى المغامرة البوليسية ليشمل الأغنية والمناظر الموحية جنسياً إلى جوار المواقف العبثية، والتهريجية الضاحكة، ولا ريب أن هذه القهقهة تبدو فارغة المحتوى لكن من قلب المزيج الغريب الذي قدمه الفيلم، بانت بوادر الموجة السينمائية الجديدة وأخذت رموزها تتشكل على صعيد الأشخاص. الممثلان فؤاد شرف الدين ومحمد المولى كرسا وقتيهما لبطولة أفلام ذات شخصيات بوليسية، قوية، عنيفة، إنتقامية. والممثلة هويدا لبت نداء سمير الغصيني لبطولة عدد من الأدوار النسائية، فيما استمر شوقي متى في حقل الإنتاج دون التخلي عن دور الممثل المساند، وتواصل ظهور سامي كلارك، رفيق نجم، ومحمود مبسوط في شخصيات محددة وأدوار قصيرة ومتوسطة الطول.

ولئن إقترنت بداية الموجة الحديثة بفيلم سمير الغصيني، فالفيلم التالي حمل اسم مخرج جديد، هو يوسف شرف الدين، مساعد سمير الغصيني في «حسناء وعمالقة».

الفصل الخامس

تواصل الإنتاج

حين قدم نفسه مخرجاً، للمرة الأولى، لم ينسَ يوسف شرف الدين تمرسه الطويل في مختلف مجالات مهنته السينمائية ـ التلفزيونية. اشتغل مساعداً لمديري الاضاءة والكهرباء والإنتاج، وللمخرجين، وفي مقدمتهم أنطوان س. ريمي الذي أطلق يده في العديد من برامجه ومسلسلاته التلفزيونية. تعاونهما ظل قائماً خلال الحرب إلى حين استقلال يوسف شرف الدين في مشاريعه، فور انتهائه من العمل في «حسناء وعمالقة».

في أواخر ١٩٨٠ باشر تصوير «الممر الأخير» بعد أن أقنع محمد سعيدون ومصباح سلام بدخول معترك الإنتاج.

وفي آذار ١٩٨١، عرض الفيلم وسجل إيرادات عالية، وسط حملة دعائية واسعة النطاق. الشوارع إمتلأت باليافطات، وقرب مدخل سينما سارولا، علقت دعاية ورد فيها بصريح العبارة، أن «المركز الوطني للسينما والتلفزيون» يتبنى اشتراك الفيلم في مهرجان برلين الدولي.

وعلى الرغم من سخط النقاد، وانتقاد مركز السينما على زج اسمه في عملية الترويج، جاءت نتائج شباك التذاكر، لتشجع السينمائيين على المضي قدماً في مشاريعهم.

وخارج أي تحليل نقدي مستقى من مقولة جاهزة عن الفن

والجمهور، حمل الفيلم، في ذاته، تأكيداً ما. التأكيد على لبنانيته ووطنيته، بتبسيط مطلق يأخذ من معاني الوطنية، الانضواء تحت لواء البلد الذي ينتمي إليه العمل وصانعوه من الفنانين، كما الجمهور كذلك. فالعرض يفتتح بالنشيد الوطني وصورة العلم اللبناني المرفرف في السماء، وعلى الجمهور أن ينهض وبعد ذلك تتوالى أسماء المساهمين على الشاشة.

قصة «الممر الأخير» مقتبسة بتصرف شكلي عن الفيلم الأميركي «البطل» لمخرجه الايطالي فرنكو زفيريللي (١٩٧٩). وقد صاغها في سيناريو وكتب حوارها غسان حريري ويحيى حمود. البطل يتحول هنا إلى مجرم ومفكك خزنات سابق على طريق التوبة. يخرج من السجن وقد آل على نفسه الانصراف إلى حياته الخاصة وتربية طفله الوحيد. زوجته السابقة ترجع من السفر برفقة زوج آخر، ثري، ويتلقى البطل إتصالاً من العصابة التي كان يعمل لحسابها في الماضي. إنه مطلوب لتنفيذ عملية سطو على مصرف، وإلا فحياة إبنه في خطر.

يتردد أولاً لكنه يذعن، وتشاء الصدف أن تدهس سيارة زوجته السابقة، ابنه، وهو يقود دراجته على الطريق، فتكون فرصة للقاء جديد، لقاء حزين إذ من المستحيل إحياء الماضي، والأم في نظر طفلها ميتة، على أنها تستحصل على موافقة البطل على رعاية الابن ريثما يعود من تنفيذ عملية السطو. العملية تتم بنجاح رغم صعوبتها، لكن العصابة تحاول الاخلال بوعودها فيبادر البطل إلى الإيقاع بها مستفيداً من مساعدة قوى الأمن والجيش.

وتأتي النهاية المأساوية بمقتل البطل وكشف حقيقة الزوج الثري الذي تزعم نشاطات العصابة بعيداً عن الشبهات.

اشترك في تمثيل هذه الأحداث وجوه معروفة فنياً وتلفزيونياً. دور البطل قام به شقيق المخرج فؤاد شرف الدين، والأم، الممثلة التلفزيونية

ألسي فرنيني، والابن، الطفل فيليب جبور، وقام بدور الصديق المرح المجازف الذي يلتقيه البطل صدفة، الممثل أحمد الزين، وإلى جواره، أدى المطرب سامي كلارك شخصية الصديق الوفي القديم ولعب ميشال تابت دور رجل العصابة المسؤول. أما الممثل عماد فريد فكان الزوج الثري ورأس العصابة الكبير.

من حيث قصة الفيلم ونوع الممثلين والشخصيات، يصعب إيضاح السبب الذي جعل إيرادات «الممر الأخير» تفوق إيرادات «حسناء وعمالقة»، ولكن يمكن فهم ذلك بأن الموجة التي بدأت مع فيلم الغصيني لن تمنع الفيلم اللبناني التالي من النجاح لكون هذه الموجة قيد الانتشار. تقييم الربح والخسارة يأتي في مرحلة متقدمة قليلاً، ومع ذلك ففي «الممر الأخير» ما يوضح أسباب الانتشار والتجاوب الجماهيري. ففيما ركز الغصيني تفكيره على تقديم فيلم جماهيري لبناني الصنعة واللهجة، وبالطريقة التي اتبعها كنوع من التقليد المميز لأسلوبه في أفلامه السابقة، استطاع يوسف شرف الدين البدء بتقليده الخاص، ومن الطبيعي أن يحرز عمله الأول النجاح الذي حصل عليه في ظروف أقل ما يقال فيها أنها كانت مؤاتية ضمن الشروط الوطنية السالفة الذكر.

ويمكن القول أيضاً أن مخرج «حسناء وعمالقة» لم يأخذ بعين الاعتبار تحديد نوع الجمهور الذي توجه إليه. إنطلق من مقولة «الجمهور العريض»، ليس إلا، من غير الالتفات إلى تنوع فئات هذا الجمهور.

مخرج «الممر الأخير» لم يغب عن باله إنقسام الجمهور إلى عائلات ومراهقين ومشاهدي تلفزيون وهواة قصص بوليسية وميلودراما عاطفية باكية. إنه المزيج الميلودرامي المتكامل الذي يضمن رواج العمل في نطاق محلي محدود، ولا غضاضة في أن يكون هذا العمل مصنوعاً للذوق العام بنفس المسلمات البديهية المتوافرة في «حسناء وعمالقة» ولكن بما يكفل الالتزام بالحدود الواجبة في التخاطب مع الذوق العام، وقد يكون لتجربة

يوسف شرف الدين التلفزيونية أثرها في إخراج فيلم موجه «للجميع». ربما من هذا المعنى يصح اعتبار جمهور «الممر الأخير» جمهوراً مستورداً من المنازل، أي من بين متابعي الشاشة الصغيرة، فلا غرو أن يعرض المخرج عمله على شكل المعادلة التالية: توفير مناخات الميلودراما العائلية في قصة من نوع «البطل»، مع الاستعانة بنجمة تلفزيونية ينتظر الجميع ظهورها على الشاشة الكبيرة، ومن ثم جعل ردود الفعل الميلودرامية محصورة في شخص الطفل، محور الأحداث، مع تركيز الحركة والايقاع في شخصية البطل الذي يختزن في داخله كل دوافع الثأر، الملتحم برغبته النفسية والذهنية في تصحيح الخطأ الشخصي وتقويم الاعوجاج العام.

وثمة ميزة إضافية غالبة على شكل فيلم شرف الدين، وهي أنه على الرغم من مسايرته النوعية لتركيبة الشخصيات والأحداث، التجارية، فقد حافظ على درجة معينة من الحشمة، غير متوفرة في فيلم الغصيني الذي يميل أكثر إلى دغدغة الغرائز الجنسية، مما يجعل غالبية جمهوره محصورة في الشبان من ذوي الأعمار المحددة جداً، وكذلك فإن مزجه للكوميديا بالاستعراض الحدثي يجعله أقرب إلى روح الشباب منه إلى الروح العائلية أو الروح النسائية، إذا شئنا تخصيص الحالة وحصرها.

طبعاً، لا يمكن الجزم بأن كل مخرج باشر عمله بناء على دراسة شاملة لعلاقة العمل بالجمهور وعلاقة الجمهور بالنوع المحبب لديه، فكل تقييم يطال ظاهرة «حسناء وعمالقة» أو «الممر الأخير» يأتي عملياً من الحكم على نتيجة واقعة، والنتيجة التي توصل إليها الغصيني، ومن بعده شرف الدين، ساهمت في تثبيت وقائع ومعطيات الموجة الجديدة، لكن فيلم شرف الدين حمل، إلى جانب المراهنة على ما يبديه الجمهور من تعاطف مع الفيلم اللبناني، ثوابت هذا الفيلم في مرحلته الراهنة، وهي ثوابت مهنية وصناعية الطابع، إذا جاز التعبير، وذلك لأنها أدت إلى تكريس مكانة العاملين في هذه المرحلة من الصناعة السينمائية.

وهذه الثوابت هي بحد ذاتها إثباتات. الإثبات الأول يكمن في استيعاب آلية الوظيفة الإنتاجية وكيفية إنفتاحها على شبكة التوزيع، والاثبات الثاني هو استيعاب طبيعة النوع والشخصيات المؤهلة للعب دور مهم في استقطاب العدد الأكبر من المشاهدين، فلا مكان أساسياً لفيلم تلعب بطولته إمرأة ما لم تكن عنصر جذب قوي، يساندها ممثل تتوافر فيه صفات الرجولة والعنف، ومن هذا التناقض بين ما هو أنثوي وعنفي، تخلق العناصر الشعبية الداعمة لانتشار الفيلم.

إن قيمة الثوابت ـ الإثباتات تكمن فيما كشف عنه «الممر الأخير» من أسماء ووجوه جديدة، قدر لها أن تبرز في تحريك عجلة الإنتاج. فبعد قيام الممثل شوقي متى بإنتاج «حسناء وعمالقة»، حدث تغيير جذري في البنية الإنتاجية. المنتج ـ الفنان غاب عن الأضواء ليحل مكانه حديثو العهد بالمهنة والذين يستمدون قوتهم المادية من مصادر عملهم في الحقل التجاري. هكذا وفد محمد سعيدون ومصباح سلام إلى ميدان الإنتاج في «الممر الأخير»، كما أن المخرج شرف الدين أتاح لكاتب سيناريو الفيلم، غسان حريري، فرصة الانطلاق بعمله الأول، وكذلك الحال بالنسبة لشقيقه فؤاد شرف الدين الذي عثر على البطولة المطلقة للمرة الأولى بعد ظهوره في سلسلة أدوار قصيرة ومساندة، على الشاشتين الصغيرة والكبيرة.

والحقيقة أنه بين الإنتاج والكتابة والتمثيل (وحتى الاخراج)، يمكن الوقوف عند الظواهر التي أخذت تتكرس مع بداية إنتشار الموجة الجديدة. فالمخرج يواجه منتجاً عديم الخبرة، والمخرج يعاني من أزمة كتاب السيناريو وليس أمامه سوى المراهنة على نجومية عمله بالاستناد إلى الممثل، لاعب البطولة، وإلى قدراته التقنية المكتسبة. إنها مشكلة قائمة بذاتها ولكنها لا تخفف من مسؤولية المخرج عن العمل ككل.

المخرج يبقى في الواجهة، ولذا يبقى النقاش محصوراً في توجه المخرجين أكثر من توجه أقطاب الإنتاج. فعلى أثر نجاح «حسناء وعمالقة»

وقع الإنتاج في شرك الموزعين الكبار. الموزع الماهر هو الذي يصطاد الفيلم قبل تصويره ولكن من دون التنازل عن موقع نفوذه، فهو الذي يحدد ثمن حقوق التوزيع وطريقة تقسيطه، وعلى هذا الأساس أصبح الموزع المنتج الفعلي للفيلم، وقد ساعده على ذلك حرص المنتج الجديد على استرداد رأسماله بأسرع وسيلة ممكنة.

وهكذا فإذا وقع المخرج ضحية إنتاج تقليدي، فالإنتاج راح فريسة سياسة الاحتكار في التوزيع، والتوزيع مرتبط بالعرض، ولهذا معنى غير مباشر مرده تشابك مصالح الموزعين في علاقتهم بدور العرض. فلا مجال للمنافسة والمضاربة، وخصوصاً المزايدة على شراء الفيلم اللبناني... إنها أساليب تجارية محفوظة للعمليات الخارجية الكبرى، والموزع الذي يستغل حقوق الفيلم اللبناني هو في الأصل موزع أفلام عربية، ومن البديهي جداً أن الموزع الأقدر هو صاحب النفوذ الأوسع في المنطقة العربية، حيث يأتي الإنتاج المصري في سلم الأولويات، وليس جديداً القول أن هذا الإنتاج يعاني بدوره من تحكم الموزع اللبناني بمصيره. إذن المشكلة التي تعترض السينمائي اللبناني هي جزء من معاناة عربية عامة، ولقد واجه أصحاب «حسناء وعمالقة» و«الممر الأخير» مثل هذا الوضع، ومن هاتين التجربتين أخذت كلفة الفيلم تتحدد قياساً إلى مردود عرضه وتوزيعه داخلياً وخارجياً. موازنة الإنتاج المتوسطة استقرت بين ثلاثمئة وثلاثمئة وخمسين ألف ليرة، يقابلها سلفة توزيع على العرض الأول، مقسمة على جزءين. توزيع داخلي وتوزيع خارجي. سلفة التوزيع الداخلي تشمل المناطق اللبنانية وتزيد عن المئة وخمسين ألف ليرة كحد أدنى، والمئتين وخمسين ألف ليرة كحد أقصى. أما سلفة التوزيع الخارجي فتشمل كافة أنحاء العالم دون لبنان، ولا تزيد عن المئة وخمسة وعشرين ألف ليرة وتتضمن حق الموزع بالحصول على نيكاتيف الفيلم مع أربع نسخ. وبطبيعة الحال فحقوق التوزيع تشمل استثمار الفيلم على أشرطة فيديو وبيعه وتسويقه بين تجار الفيديو ومحطات التلفزة، وحق الاستثمار هذا موزع بين السوقين الداخلية والخارجية.

والمعلوم أن طريقة دفع سلف التوزيع تتم على مراحل تبدأ، عادة، مع بداية التصوير وتنتهي بإنجاز العمليات التقنية الأخيرة في الأستوديو.

من الناحية النظرية، لا يبدو الأمر مغامرة إنتاجية بحتة، بل ليس في الأمر أية خطورة غير أن الفيلم التجاري محكوم بإمكاناته المادية المحدودة، فتبعاً لذلك تتأثر النوعية بمضمون السيناريو، بنوع القصة والممثلين وبالسرعة المطلوبة في التنفيذ، والتي قد ترضخ لتحديد موعد العرض في مناسبات معينة كالأعياد والعطل المدرسية، ثم إن نتيجة العمل التقنية تخضع أخيراً للمبدأ المعتمد في اختيار الأستوديو. فهناك استوديوهان، «بعلبك» و«هارون». الأول أغلى من الثاني، وتربو تكاليفه على المئة ألف ليرة فيما تنخفض نفقات الثاني إلى أقل من مئة ألف ليرة، وفي نظر الذين تعاملوا مع الأستوديوهين، تتفق الأغلبية على أن نتائج «بعلبك» أفضل من «هارون».

و«الممر الأخير» صنع في «هارون»، أما «حسناء وعمالقة»، ففي «بعلبك»، ومن هنا يمكن استشراف التطور السلبي الذي بدأ يطرأ على الصناعة فيلماً بعد فيلم، لكن من وجهة نظر منصفة، تنبغي الملاحظة بأن سمير الغصيني ويوسف شرف الدين تحملا تبعات وضع صناعي رديء منذ ردح طويل. لقد امتلكا إرثاً لا بد من إمتلاكه، ولهذا أخذ كلاهما ينظر لقيمة جهده المبذول إزاء تركة الآخرين، والآخرون معروفون في نظرهم. فالمصريون مسؤولون عن إعطاء الإنتاج اللبناني اسمه وشهادة منشئه دون التحلي بشخصية وطنية صافية. اللغة، وتحديداً المحكية اللبنانية هي بيت القصيد، لكن العامل البسيكولوجي يحتفظ بأهمية دوره. فإلى ورثة التجهيزات التقنية البالية، هناك ردة فعل الابن القاتلة تجاه الأب الإنتاج والإخراج. المصريون الذين جاءوا بمظهر الأستاذ، ملقن أصول المهنة، واللبنانيون أبناء الأجيال السابقة والرائدة من المخرجين.

سمير الغصيني ليس إلا ردة فعل أولى على محمد سلمان، ويوسف

شرف الدين، ردة فعل مباشرة، ليس على جيل سلمان فحسب، وإنما على تيار سمير الغصيني أيضاً. الحد الأدنى من المنافسة موجود. كل مخرج ينافس الآخر على نوع فيلمه، أو كل واحد يسعى ليكون البديل عن نظيره، وفي هذه الحالة، لا يعود نوع الفيلم هو المقياس بقدر محاولة المخرج الامساك بخط بديل، يقوده إلى نوعية مغايرة.

وبين النوع والنوعية فارق كبير. «النوع» (Genre) يتكرس في موجة متصاعدة، بوسع أي كان الانسياق وراءها، واكتساب خصوصية ما، مقترنة باسمه مهما تفاوت مستوى الأسلوب عنده، وهذه بالضبط حال الغصيني وشرف الدين.

وتبقى «النوعية» (Quality) ملتصقة أكثر بمفهوم التكامل والرغبة الفنية في تأسيس صناعة غير قابلة للتدجين في غمار موجة طارئة.

ربما من هذا الاختلاف بين التوجه إلى «نوع» فيلم، والرغبة في «نوعية» فيلم، ظهر التمايز بين ما هو تجاري وما هو رصين في جديته.

على أن الرؤية الصحيحة للأمور تستوجب التنبه إلى أن أفلام النوع في صيغتها ومفهومها العالمي الرحب لا تعني إطلاقاً أن قيامها على دعامة «الموجة» قد يكون سبباً لوقوعها فريسة التردي وانعدام الجودة التقنية. على العكس، النوعية تجد تفسيرها في قلب النوع، والنوع غالباً ما يؤسس لنوع آخر، قد يحمل شكلاً مغايراً لأصله[1]، بيد أن سعة انتشار الموجة وتشرذمها في اتجاهات غريبة، خلاسية[2]، تطرح التفاوت بين التوجه إلى نوع والتوجه إلى نوعية. ساعتئذ تطرح التسمية شكل العودة إلى مبدئها.

---

(١) أفلام رعاة البقر، مثلا، بدت في السبعينات وكأنها على وشك الانقراض، لكنها انتقلت إلى أنواع أخرى، أهمها «العلمي ـ الخيالي»، ولعل أفضل مثل على ذلك الفيلم الذي أخرجه بيتر هيامز سنة ١٩٨١ بعنوان «أرض خارجية» وهو مقتبس عن «شمس الظهيرة» لفريد زينمان.

(٢) مثلما هي حال «الوسترن» و «الوسترن سباغيتي».

ولهذا فعندما يأتي الحديث على توجه الغصيني وشرف الدين إلى نوع فيلم معين (الأكشن عموماً، ومنه الأكشن ـ كوميدي، والميلو ـ أكشن) تظهر الاشارة إلى خيار قام به المخرجان بناء على المفاضلة بين أنواع عدة، مفاضلة منسجمة مع توجه الجمهور ولكنها لا تؤدي إلى اعتبار النوع الجماهيري لدى المخرجين بمثابة النموذج الأمثل عن السينما التجارية في الحرب. هذه السينما باتت مقترنة بمخرجي «حسناء وعمالقة» و «الممر الأخير»؛ غير أنها شهدت عودة بعض الأقدمين إلى ساحتها، وظهور نفر من أجيال أكثر شباباً حاولت خوض غمارها، والواقع أن ١٩٨١ و١٩٨٢ كانا العامين الأمثلين لتعدد الخيارات السينمائية بين مخرجين يحاولون اللحاق بركاب موجة أو إحياء صنف جماهيري قديم وحتى إحياء صنف تجاري جديد، وبين مخرجين استحوذ على اهتمامهم تحقيق الحدين الأدنى والأقصى من النوعية.

عام ١٩٨١، ظهرت المحاولة الروائية الأولى لمروان وغدي الرحباني «آخر الصيف»، والعمل الطويل الأول، من النوع الروائي ـ التسجيلي، لرفيق حجار، «الملجأ».

وعام ١٩٨٢، عاد محمد سلمان بإنتاج لبناني ـ مصري مشترك يحمل عنوان «من يطفىء النار»، من الفئة الاستعراضية ـ الغنائية الميلودرامية، وعاد رضا ميسر بشكل مشابه مع «بلبل من لبنان» (استعراضي ميلودرامي) و «المتوحشون» (بوليسي) ثم كان دور السيناريست والمخرج المخضرم، الراحل، سيف الدين شوكت بميلودراماه العاطفية، «موعد مع الحب».

ومن سنة ١٩٨١ وإلى نهاية ١٩٨٢، أي حتى فترة ما بعد الاجتياح الاسرائيلي ظل سمير الغصيني ويوسف شرف الدين يتناوبان على صنع أشرطتها الأكشن، كل بحسب طريقته المستمدة من فيلمه الآنف الذكر، والتي لم تخل من التغييرات الشكلية مع المحافظة على روح التوجه الأصلية. الغصيني، بعد «حسناء وعمالقة» أعطى «المغامرون» و «نساء في خطر» (١٩٨١) ثم «الصفقة» و «لعبة النساء» (١٩٨٢). وبعد «الممر الأخير»،

حقق يوسف شرف الدين كمية إضافية من الأعمال: «القرار» (١٩٨١) ثم «الليل الأخير» و«قفزة الموت» (١٩٨٢)، وهذه الكمية كانت مرشحة لأن تكون أكثر عدداً لولا انعكاسات حرب الاجتياح على الوضع العام.

ومع ذلك، إشتد بروز المحاولات الإنتاجية المعاكسة لسير الأنواع المكرسة على الساحة. سنة ١٩٨١، بدأ المخرج الراحل أندريه جدعون تنفيذ المراحل الأولى من شريطه الوثائقي «لبنان رغم كل شيء» الذي سرعان ما تحول في غضون سنتين إلى مشروع روائي طويل مصور بالألوان وبالأبيض والأسود معاً، وفي هذه الفترة أيضاً باشرت هيني سرور تصوير «ليلى والذئاب» بين لبنان وسوريا، وهو إنتاج ساهمت بريطانيا بتمويل الجزء الأساسي منه بعد أن استغرق إعداده ثلاث سنوات ونيف.

والإنتاج المشترك مع أوروبا رسم، في العمق، ملامح الطبيعة المناقضة لسياسة الإنتاج المعتمدة على الطاقات والإمكانات المحلية البحتة. على هذا الخط سار برهان علويه ونفذ في أيار ١٩٨١، عمله الروائي الثاني بعد «كفرقاسم»، وهو، «بيروت اللقاء» إنتاج مشترك بين لبنان وتونس وبلجيكا، وفي مجال آخر باشر مارون بغدادي، في تشرين الأول ١٩٨١، عمله الروائي الثاني «حروب صغيرة». الإنتاج تولاه بغدادي بنفسه، غير أنه استقدم فريقاً تقنياً مختلطاً من الولايات المتحدة الأميركية وألمانيا الغربية.

وبين محاولات سرور وعلويه وبغدادي، سعى المخرج رفيق حجار، إلى عمل يتصف بإمكانية إنتاجية أكبر، ويعتمد على التوفيق بين متطلبات الإنتاج التقليدي، من حيث النجوم والموازنة المحدودة وما توفره الاستوديوهات المحلية من معدات، وبين مفهوم العمل الجاد البعيد قدر الإمكان عن التنازلات الفنية. تجربة حجار الأولى، «الملجأ»، تمت بموازنة ضئيلة جداً (دون المئتي ألف ليرة) وصورت بكاميرا ١٦ ملم قبل نفخ شريط العرض على قياس ٣٥ ملم. العمل الثاني «الانفجار» تم بموازنة تزيد عن الثلاثمائة وخمسين ألفاً، وافتتح عرضه يوم عيد الاستقلال في ٢٢

تشرين الثاني ١٩٨٢ فسجل أعلى إيراد يحققه فيلم لبناني آنذاك.

فترة العامين ١٩٨١ و ١٩٨٢ كانت كافية لفرز اتجاهات السينمائيين، وقد جاء الاجتياح الاسرائيلي ليقضي على جزء حيوي من عملية الإنتاج نظراً لترابطها مع الشروط الأمنية ـ النفسية، والعوامل السياسية والجغرافية والطائفية المرافقة لتطور حرب الاجتياح على مختلف الصعد الاجتماعية والاقتصادية.

* إن وضع السينما في الحرب اللبنانية يمثل بحد ذاته حالة فريدة لم يسبق لها مثيل. الحرب لم تضع أوزارها لترتفع الدعوة إلى سينما واقعية معبرة عن نتائج حرب حدثت، والحرب نفسها، وعلى الرغم من فواجعها، لم تعن وقوف الحياة عند حد. عندما حضر السينمائي الألماني فولكر شلوندورف لإخراج «المزور» في بيروت، ١٩٨١، فوجىء بوقائع تعاكس تصوراته الذهنية. البيروتيون يسعون وراء العيش، يعيشون تحت رحمة القذائف لكنهم يمتلكون إرادة قوية للحياة. وهكذا أفلامهم التي تنتج بغزارة تعكس، في الظاهر، وضعاً صحياً يتسم به الإنتاج الوطني قياساً على أوضاع السينما في الأقطار المجاورة. معدل الإنتاج السنوي في ١٩٨١ بلغ سبعة أفلام مقابل تسعة أفلام في ١٩٨٢. هذه النسبة تفوق معدل الإنتاج في بلدان مثل المغرب العربي، وهي نسبة تصاعدية وإذا كان لها مدلول ما فهو استعادة الإنتاج اللبناني لجزء من عافيته التي إذا ما أحسن استغلالها فقد تسهم في تكوين نواة جمهور قادر على دعم استمرارية الإنتاج.

وفي العودة إلى جداول الموزعين وأصحاب دور العرض، يمكن ملاحظة ارتفاع مردود الفيلم اللبناني نسبة إلى وضع الفيلم المصري في سوق بيروت، عندما يقال فيلم مصري بالمواصفات التجارية المعهودة، فالمقصود فيلم يتضمن على الأقل أسماء نجوم ذائعي الشهرة. على سبيل المثال، جرى في ١٩٨١، عرض «المغامرون» لسمير الغصيني، من بطولة محمد المولى، هويدا وأحمد الزين، وفي نفس الوقت أنزل الفيلم المصري «موعد على

العشاء» لمحمد خان، من بطولة سعاد حسني، أحمد زكي وحسين فهمي. إيرادات الأسبوع الأول كشفت النقاب عن تقدم الفيلم اللبناني على المصري بنسبة لا تقل عن خمسين بالمئة. بالطبع، الفيلم المصري عانى أكثر من قرصنة الفيديو لكن هذا لم يمنع تحسن أحوال الفيلم اللبناني ضمن عمليات العرض التي تم فيها ضبط تسويق الفيلم المصري على أساس يحفظ حقوق استثماره في صالات السينما. وفي مطلق الأحوال، تبقى أسباب فشل ونجاح الشريط اللبناني قائمة في ذاتها، ومحكومة بظروفه القابلة للتقلب تبعاً لحالة الحرب المستمرة، وعلى ذكر ذلك، يستلفت الانتباه أن المردود الأعلى الذي حققه الإنتاج المحلي جاء مع فيلم «الانفجار» في أواخر العام ١٩٨٢، وكان هذا الإنتاج بحاجة إلى وقت آخر وظروف أفضل كي يستعيد، لا وبل يتجاوز مردوده من «الانفجار»، والسبب في ذلك يعود إلى الارتباط العضوي القائم بين الإنتاج والحرب.

والمقصود ليس تخصيص الكلام بتناول الوضع الأمني والهدوء المؤقت وتأثيرهما على تصوير الأشرطة وعرضها. الأمر لا يخلو من حقيقة ذلك، ولكن ثمة خطاب علني غير مباشر قام بين الحرب والسينما. هذه السينما تكاد تكون سينما الحرب اللبنانية أكثر من كونها سينما لبنانية على سبيل التحديد. علاقتها بالحرب مادية، وليس من المستغرب أن تختصر الحرب كل معالم التحريض على قيام نمط جديد من السينما والفن والثقافة عموماً. السينما تغذت من تجليات الحرب وتحديداً حرب السنتين ومن ثم حرب الاجتياح في صيف ١٩٨٢، وبالفعل تطغى إيجابيات الحرب الأولى على إيجابيات الحرب الثانية لسبب مباشر (وإن بشكل سطحي) وهو أن الغزو الاسرائيلي ترك السينما أمام خارطة مقسمة، وجعل عملية عرضها شبيهة بالعرض المسرحي أو أي عرض فني أو تظاهرة ثقافية تواجه مأزق توزعها بين المناطق. فطوال الفترة الممتدة من ١٩٧٩ إلى أواسط وحتى نهاية ١٩٨٢، استغلت السينما جميع الطروحات السياسية الوحدوية، وبعد حرب السنتين، استفادت هذه السينما من معطيات الواقع الجغرافي. لقد كانت حالة الاستنزاف المدمرة

قائمة لكن بوابات العبور بين مناطق العاصمة فتحت بوجه اللبنانيين لاعتبارات سياسية لها علاقة بالتحضير لفترة إنتقالية تحمل دلائل العهد الرئاسي القادم.

وخارج بيروت، كانت المناطق الساحلية والجبلية مفتوحة أمام السينمائيين، وبقي البحر والتلال الخضراء من سمات الفيلم اللبناني. لقد توافرت الرقعة الجغرافية التي أعطت السينما حرية التحرك والتمدد. العامل الجغرافي، رغم ذلك، يأتي من ضمن العوامل المساعدة على توفير الحد الأدنى من المناخ الإنتاجي السليم. فمن حيث المبدأ، جاءت أفلام الغصيني وشرف الدين بالدعوة إلى ممارسة الفن وكأنه وسيلة لجمع شمل اللبنانيين على أرض مفتتة. الدعوة إلى «الوحدة» لم تكن غاية بحد ذاتها، بل فرضتها طبيعة العمل السينمائي المتحرك، الذي يستلزم التقيد المسبق بضرورات «النجاح» الناشيء عن «التنويع». لكي ينجح الفيلم يجب أن تتوفر له شروط التسويق الفضلى، وفي بلد يئن تحت وطأة الحرب ومخاوف التقسيم، يصعب تصور انتشار الفيلم في كافة المناطق بعيداً عن التوفيق بين رغبات الجماهير الموجودة في هذه المنطقة أو تلك.

وللرد على واقع التقسيم المفروض فرضاً، كان لا بد من تقسيم الأدوار وتنويعها بين ممثلين ينتمون إلى المناطق المنقطعة عن بعضها، ولكي لا يساء فهم انتهاء دور هذا الممثل أو ذاك إلى شخصية الطيب أو الشرير، كان لا بد من إيجاد القاسم الموضوعي المشترك الذي يعثر على وحدة شكله في وحدة القصة المقدم من خلالها.

صيغة ١٩٤٣ للوفاق الوطني طبقت سينمائياً بطريقة تقريبية. الأدوار كانت جاهزة، وكذلك الممثلون: ميشال ثابت في شخصية الشرير، مقابل فؤاد شرف الدين أو محمد المولى، ممثلا القوة والخير، وإلى جوار البطل، صديقه الذي يتناوب على تمثيله أحمد الزين أو شوقي متى في حال ابتعاده عن أدوار الشر، ومقابل كل هؤلاء الرجال تبرز الشخصية النسائية المساندة

للخير والعاطفة الإنسانيـة، وهي ذات مواصفـات عذريـة غالبـاً ما تكـون سـوداء الشعر إزاء المـرأة الشقراء التي تمثـل الاغراء وسيـطرة الشر. هـذه الصيغة الفنية المختصرة قامت في معظم الأحيان على سيناريوهات، ركيزتها الأساسية شخصية رجل الشرطة، أو المغامر المتحالف مع الشرعية من أجل فرض القانون وتثبيت سلطة الدولة. أمن الدولة هو الأهم وأن استحضـار مفرزة الشرطة «١٦» وعناصر الجيش بطوافاتهم وأعتدتهم الحربيـة كان من الأشياء التي عززت شوق الجمهور إلى بعث السلطة وسط فوضى التنظيمات المسلحـة. هذا المـوضوع كـان بحد ذاتـه مطلبـاً وحاجـة، جرى الإعـداد والترويج له بينما ارتفعت الدعوة إلى استرداد الانتماء اللبناني ونبذ «الغريب» ورفض وجود «غير اللبنانيين».

وقد لاقت دعوة الانتماء هذه صداها على الصعيد الشعبي الـواسع، فكان من الطبيعي أن تستبق السينما ذلك في استحضار الشرعية كصورة عن وعد وحلم ممكن. العلم اللبناني الذي يرفرف على شاشة «الممر الأخير» ثم قصة المجرم التائب واستحالة هروب العصابة من العدالة.. كلهـا عناصر مسخرة لتلبية حاجة ملحة عند الجمهور العريض. رغبته في عودة الحكومة إلى ممارسة مسؤوليتهـا بدت لـه مستحيلة في الحرب، ثم هـا هو المستحيـل يضحي ممكناً على الشاشة بلمح البصر.

السينما تبنت نظرية توحيد الناس على قاعدة الالتفاف حول الشرعية وكل ما يحفظ مقام الجمهورية اللبنانيـة؛ وبغض النظر عن ارتبـاط ضرورة تبني الدعوة الوحدوية بضرورة مراعاة مسائل التسويق والتوزيع الداخلي في التنويع بين إنتماءات الممثلين، بدا واضحاً أن كل ما يتعلق بشؤون التوحيد يلتقي بالطرق المتبعة في تنظيم صناعة الفيلم، فالحاجة إلى أماكن التصـوير المؤشرة على شخصية الوطن من خلال علامـاتها السيـاحية في منـاطق مثل حـريصا أو الجبـل، تلاقت مـع متطلبـات الانجاز التقني المحكـوم بوقـوع استوديوي بعلبك وهارون في الضواحي الشرقية للعاصمة، وتقابل ذلك مع

ضرورة الالمام بالكثافة الجماهيرية وتفاوتها بين منطقة وأخرى، لا سيما وأن غالبية الإنتاج الذي ظهر فجأة مع مشروع إحيـاء سلطة الدولـة المركـزية، حظي بالاقبـال الواسـع في صالات بيـروت الغربيـة، حيث شهد الإنتـاج إنطلاقته الفعلية، فالمنتجون والمخرجون كانوا من المقيمين في الشطر الغربي، وهذا الشطر كان محك نجاح أو فشل المشاريع الآيلة إلى بعث الدولة، إذ لا يخفى أن بيروت الغربية ظلت محور النقاش حول وقـوعها رهينـة المسلحين والقوى غير اللبنانية، بعكس بيروت الشرقية المتمتعة باستقلاليتها التنظيمية ورضوخها لمرجع عسكري واحد ومعروف. من هنا، عبرت الأفلام في بداية الثمانينات عن رغبة ابن بيروت الغربية في الإعـلان عن لبنانيتـه والتأكيـد عليها، وهو الشيء الملحوظ أكثر في أفلام يوسف شـرف الدين الـذي جاء شريطه الثاني «القرار» بمثابة تحية صريحة ومباشـرة إلى عناصر فـرقة «١٦»، ومع أن حضور هذه العناصر الأمنية لم يتمتع لاحقاً بنفس القوة التي تمتع بها في «القرار»، فإن كافة أفلام هذا النوع أعطت صورة المواطنية الأصيلة عبر الهالة المحيطة بوجود جنود الشرعية. البطل يستطيع الانتماء إلى خارج سلك البوليس، إلا أن إحباطه للمؤامرة النهائية لا يتحقق بدون مساعدة الشرطة والجيش. إنه الشكل السينمائي الذي أسس لإعادة الفرد إلى مرجع السلطة العليا. خارج ذلك، تضيع علاقة اللبناني بلبنان وتصبح كل الشخصيـات الطارئة على هذه العـلاقة مجـرد شخصيات «غـريبة»، يسهـل على المتفرج ربطها بالدور الفلسطيني أو أي عامل خارجي آخر كان لـه الأثر البـالغ في تصاعد الحرب الدراماتيكي في لبنان. لذلك ومنعاً لأي التباس سياسي قد يساء فهمه في البحث عن خلفية «أفلام الشرعية»، تستدعي الاشارة إلى بناء حبكة هذه الأفلام على استحضار «الغريب». كل رؤساء العصابات الذين مروا على الشاشة قدموا إلى الجمهور كغربـاء استغلوا دهاءهم وحنكتهم في الاجرام من أجل تنفيذ المخططات الخطيرة في لبنان. وهكذا فمعظم الأفلام لا تخلو من مشهد المطار أو الطائرة التي تقل رجل العصابة الأجنبي، وحتى إذا كان هذا الرجل لبنـانياً فهـو غالبـاً ما تمتـد جذور نشـأته أو نشـاطه إلى

العواصم الغربية، بل هو غالبا ما يصل إلى بيروت على متن طيران الشرق الأوسط وفي حيازته حقيبة سوداء تحوي الأسرار والمعلومات. رجل بعيد عن الشبهات، يواصل معركته ضد الخير إلى النهاية، لكن مخططاته التآمرية تبوء بالفشل أخيراً.

لقد لعب السيناريو دوره في تعزيز حضور الشخصيات التقليدية التي اتسم بها الفيلم اللبناني، من شخصية الطيب إلى الشرير فالممثل نفسه، لكن السيناريو بقي أزمة الأزمات، إذ ظل أسير متطلبات الإنتاج، فمع غياب الكاتب المحترف وتفضيل المخرجين لكتابة أفلامهم بأنفسهم، لا يمكن القول أن موجة السينما الجديدة فتحت المجال لظهور فوج جديد من كتاب السيناريو، وباستثناء غسان حريري الآتي من خارج الإختصاص السينمائي، شأنه شأن المنتجين الدخلاء، لا يمكن التدليل على كاتب تمتع باستمرارية الحريري الذي تقيد عملياً بضرورة الاسراع في إنجاز نصوصه المقيدة، بدورها، بضرورة الاقتصار على النوع الأكثر رواجاً، مما يعطل حرية التصرف بتفاصيل القصة، ويقتل روح الابداع والبحث عن الجديد ولو من الناحية السردية، خاصة وأن عمليات الاقتباس جرت على قدم وساق طبقاً للأشرطة البوليسية الأميركية، وأحياناً الفرنسية، التي نقل بعضها حرفياً بعد مشاهدتها على أشرطة الفيديو.

طبعاً، من البداهة بمكان الاشارة إلى أن أزمة السيناريو تكاد تكون مشتركة بين العمل الفني والعمل التجاري، لكن فيما يخص موجة «أفلام الأكشن ـ الشرعية»، يجدر التنويه بأن المخرجين انطلقوا غالباً من مبدأ أن الاخراج يستطيع إنقاذ السيناريو من عيوبه، ثم إن تكفل المخرج بكتابة فيلمه، إنطلق أحياناً من ضرورة تخفيف الأعباء المادية على الإنتاج الذي راح ضحيته المخرج أيضاً، بالمقارنة مع الأجور المرتفعة للممثلين وإحتكارهم لثلث الموازنة المخصصة للتنفيذ. عندئذ، لا بد وأن تبرز أهمية المنتج كعقل مدبر، واستحالة الوصول إلى حل تقني كفيل بتغطية ثغرات

السيناريو والتمثيل. فإزاء موازنة ضئيلة، لا شيء يمنع المنتج من تفضيل التعامل مع الأستوديو الأرخص على الأستوديو الأغلى، ومن شراء الأفلام الخام الأقل حساسية على الأفلام المكلفة، ومن التعاون مع تقنيين يحتكرون العمل في حقول التصوير والمونتاج، على التعامل مع تقنيين لا يستطيعون التنازل عن حقوقهم المادية مقابل حصر اهتمامهم في عدد قليل من الأفلام المتميزة بجودتها التقنية.

ولهذه الأسباب الناشئة عن ضعف ومحدودية الإمكانات المادية، تنشأ أيضاً الأسباب الحائلة دون إنجاز العمل النظيف تقنياً، وذلك بفعل الخيارات التي لجأ إليها المخرجون والمنتجون، بدءاً من اتجاههم إلى نوع الأكشن وانتهاء بطرق استخدامهم للوسائل التقنية المتوفرة. فالفيلم المأخوذ أو على الأقل المستوحى، من سينما الأكشن الأميركية، لا يمكن اعتباره فيلماً بمجرد اقتباس السيناريو والتصرف بلبننته. عملية النقل الأدبية ضرورية كخطوة أولى لكنها ليست الخطوة الأولى والأخيرة، ولا يخفى عن أحد أن السينما الأميركية الجماهيرية لم تعد تعطي ذاك السيناريو الجيد على مستوى الحبكة وتركيب الشخصيات، ذلك أنها تنصرف اليوم إلى إبهار المتفرج بالمؤثرات البصرية والسمعية، من دون أن يمثل السيناريو غير عنصر الربط القصصي بين الأحداث. لذا، لا يكفي نسخ القصة دون تطبيق الأسلوب التقني المشابه في تصوير هذه القصة. إذن، وقبل مناقشة المسببات والنتائج، يبدو من المستحيل تصور إمكانية إنجاز فيلم كلي يحمل المواصفات الأميركية بمعزل عن امتلاك الأدوات التقنية اللازمة لذلك.

ولقد أغفل اللبنانيون هذه الناحية عندما لجأوا إلى تنفيذ مشاهد المطاردة بين السيارات والدراجات النارية، بالاعتماد على كاميرا واحدة أو اثنتين، في حين يستغل الأميركيون عدداً أكبر من الكاميرات، مع احتمال استغلالهم للقطات المأخوذة من الجو أو الأماكن الشاهقة. باختصار، لا يكفي الاستناد إلى شهرة الفيلم كشريط من نوع الأكشن طالما هنالك

صعوبة في تنفيذه بكاميرا لا تعطي النتائج المرجوة. إن ذلك لا يصب في خانة الموقف المضاد لمبدأ الاقتباس، أو الاقتباس الذي لا يحفظ حقوق مؤلف النسخة الأصلية. الأمر يتعلق بالحل المنشود لإيجاد الصيغة المعقولة لإنجاز فيلم جماهيري وتجاري مقبول في حدود الإمكانات الفقيرة. صحيح أن الموازنة المعطاة بحدود الثلاثمائة ألف ليرة، تعتبر نظرياً موازنة ضئيلة، لكن صرف الموازنات الضئيلة في العالم لا يتم أبداً بسهولة، ما لم يقتنع المنتج بأن وراء مشروعه مخرج قدير يستطيع تنفيذ عمله دون تخطي الحدود، فلا مانع إذن من عمل اللبناني على موازنة شحيحة إنما شريطة تصور المخرج لطريقة تبعده عن تعقيد المشاكل وتقربه من أبسط الحلول الممكنة تقنياً. فلقطة الأكشن الأميركية في فيلم تبلغ موازنته عشرة ملايين دولار، قد تتطلب لضمان نجاحها استعمال أربع كاميرات، لكن السينما لا تخلو من لقطات الأكشن المأخوذة بكاميرا واحدة.

هذا لا يثني، طبعاً، السينمائي اللبناني عن المطالبة بتفهم ظروف عمله، إلا أن جوهر المشكلة يتطلب البحث عن وسيلة ولو بدائية للخروج بحل فني يوفق بين ضآلة المال المرصود، وحاجة الجمهور إلى الترفيه ولو بوسائل مستعارة من سينما الغير، وهنا بالذات لا داعي للاستغراب بأنه، وبغض النظر عن انعدام النتائج الفنية المرضية، استطاع يوسف شرف الدين وسمير الغصيني أن يكونا صادقين تجاه مادة أفلامهما، حين ابتعدا أكثر عن السيناريوهات المبنية على المطاردات والخدع التقنية، وحاولا الاقتراب من القصة المغلفة بأجواء إنسانية، وهو الشيء الملموس في سعيهما إلى تطعيم الحبكة البوليسية بالعقد النفسية. فقد اهتم شرف الدين بالتطرق إلى انعدام الاتصال الجنسي بين زوجين في فيلمه الثالث «الليل الأخير»، ومن ناحيته، ركز الغصيني على الانهيار العصبي للفتاة المخطوفة في «الصفقة»، وعلى كراهية المرأة المنساقة وراء عقدتها الاجرامية المزمنة من الرجال في «لعبة النساء». هذه الأفلام لم تستند إلى أية معالجة متقدمة فكرياً، إنما ومع الأخذ بالاعتبار شكلها الفكري المستعار من الدراما الأوروبية ومعاناة الفرد في

الوسط البورجوازي، كما صوره سينمائيو الغرب، فقد حصرت النقاش في أجوائها دون النيل من محاولاتها المكشوفة لمسخ الأكشن من نوع «ماكس المجنون» (Mad Max) وسائر الأشرطة المستوردة.

دور المخرج كبير من هذه الناحية، فهو يبقى العلامة الوحيدة على سينمائية الفيلم اللبناني بوجود المنتج الدخيل على المهنة، والممثل المستورد من قطاع التلفزيون، الممثل المهووس بأحلام النجومية، والممثلة القادمة حديثاً والتي تحمل من رصيدها فوزها في مسابقات ملكات الجمال.

من هذا المنطلق، حاول رفيق حجار التميز بتجربته. إعتمد على ماضيه التسجيلي وتبني نظرية التوفيق بين عناصر الإنتاج التقليدي، وأفكار المخرج الطليعي. تجربة «الملجأ» الأولى لم تكن كافية لاستصدار الحكم القاطع على مدى تأسيس حجار لنوع واتجاه يقتدى به في السينما، نظراً لانعكاس سلبيات الإنتاج على نتيجة العمل الذي تلطى بدوره خلف الالتزام بالواقعية ـ التسجيلية، والتي فشلت في تغطية ثغرات البناء الروائي على خط درامي ينسجم وتطلعات المخرج إلى وحدة المكان والزمن، زمن الحرب لديه. لذلك كان رفيق حجار بحاجة إلى ظهور عمل ثان من توقيعه قبل إطلاق الحكم القاطع على مساره المهني ومدى جدواه.

فمهما اتفقت الآراء على رفض تجربته الأولى، أثبت حجار في سنة ١٩٨١، سنة «الملجأ»، أن الحل الفني قد يقوم من التوافق بين ما هو تقليدي وما هو طليعي، وعلى هذا الأساس بقيت تجربته ـ بعد مظاهر الفشل الذريع الذي مني به فيلما رضا ميسر «بلبل من لبنان» والأخوين مروان وغدي الرحباني «آخر الصيف» ـ صلة الوصل بين تيارين متناقضين روحاً وشكلاً، تيار السينما التي يقدمها يوسف شرف الدين وسمير الغصيني، وتيار السينما الآتية من أوساط المثقفين والتي اقتصرت في ١٩٨١ ـ ١٩٨٢ على تجربتي برهان علويه «بيروت اللقاء» ومارون بغدادي «حروب صغيرة»، وعليه فإن سينما رفيق حجار تعيش صراعين، ما لم نقل

هـاجسين، فمن جهـة تقف قبالـة أفلام الغصيني وشـرف الدين لاختـراق الحاجز الجماهيري، ومن جهة ثانية تجد نفسها في أزمة انتماء ثقافي، وأزمـة إثبات رصانة توجهها في معالجة قضاياها، لا سيما وأنها تبحث عن جذورها في منشأ «السينما البديلة» السياسية، بينما حاول كل من برهان علويه ومارون بغـدادي إظهار عمله السينمـائي الجديـد وكأنـه قـادم من زمن آخـر غـير سياسي، لا وبل من زمن ينـاقض سيرة التجـربة السيـاسية السـابقة لكـل مخرج.

عندما أعطى «بيروت اللقاء»، شدد برهان علويه على أن فهم الفيلم يجب أن يأتي من خارج زمن الحرب، وكذلـك ألمح مـارون بغدادي إلى لا حـربية عمله في «حـروب صغيرة». كـل مخرج إختـار النماذج الإنسـانيـة المتـورطة بحكم وجـودها في مـوقع الـطائفة أو مـوقـع الحـرب، ومن هنـا الاختلاف في تقييم الرأي العام لمدى جدية المخرجين في الانتماء إلى «الزمن الآخر». برهان علويه إفترض، إنطلاقاً من سيناريو لأحمد بيضـون، وجود علاقة، كانت تشكل الهاجس الثقافي في وقتها، بين صديقين من طـائفتين مختلفتـين. أستـاذ شيعي مهجـر ومقيم في بيـروت، وفتـاة مسيحيـة من الأشرفية. الاثنـان يحاولان الالتقـاء مجدداً بعـد فتح معـابر بيـروت وعودة الاتصالات الهاتفية، غير أن الحدود بينهما تبقى أكبر من معبر إذ تحول عجقة السير، كدلالة من دلالات المرحلة السياسية، دون لقائهما في الموعد المقرر، وعنـدها يحـاولان مخاطبـة بعضيهما عبـر الأشـرطـة المسجلة عـلى أن يتسلما الأشرطة عند باب المطار قبل هجرة الفتاة إلى أميركا. اللقاء لا يتم ويبدو في النهاية وكأنه صادر عقلانياً عن الرجل لكأنما الزمن هـو المسؤول ثانيـة عن استحالة اللقاء.

فيلم برهان علوية لم يستفد من فرصة عرضه في صالة تجارية، وظلت معرفة اللبنانيين به مقتصرة على الصحافيـين والمثقفين والسينمـائيين الـذين شـاهدوه في عـروض خاصـة، بعكس فيلم مارون بغـدادي الـذي التقى

بجمهوره المتنوع ولم يجن الايرادات الكافية لتغطية كلفة إنتاجه التي قيل أنها تعدت المليون ونصف المليون ليرة. لقـد واجه الفيلم مـوقفاً مشـابهاً للذي واجهه «بيروت اللقاء»، حيث غاب الاجماع العام وتفاوتت الآراء بشأن كل عمـل؛ ودار النقاش من جـديد حـول كيفية التعـاطي مع الحـرب والمكان والشخصيات.

في نظر قطاع من المثقفين، بدت الحـرب لعبة لاستعـراض عابث في «حروب صغيرة»، لأن المخرج إنطلق من ثلاث شخصيات محورية: الفتاة البورجوازية ـ المسيحية عمقاً ـ والشاب الحامل لجذوره الاقطاعية، والمصور الصحافي الهائم في هذيان الحرب والعنف والتدليس المستشري في المدينة عبر المظاهر المسلحة وشبكات التهـريب. البنت الجذابـة تمثل آخـر ما تبقى في بيروت من شرائح بورجوازية عاجزة عن حسم قرارها في البقاء أو الرحيل، والشاب الاقطاعي يحمل عبء الورثة التقليدية التي تركها أبوه وهي تلزمه بالخلافة وقيادة زعامة والده الذي يلف الغموض حادثة اختطافه: هل مـا يزال حياً أم أنه ميت وأن موته يفتح صفحة أخرى من الحرب التي لا تعرف نهاية؟

المصـور الصحافي هـو المدينـة: بيروت الفـوضى، وبيروت المغـامرة القاتلة. تلتقي فيها كل الشخصيات وتقفـل الصورة فيهـا على وجـه الفتاة البورجوازية التي غرم الآخـرون بها بتلبيـة رغبتها في تنفيـذ عملية خـطف مأساوية دارت رحاهـا وسط خراب الأسـواق التجاريـة. في نهاية الفيلم، يحاول مارون بغدادي إعطاء رؤيـة هاذيـة عن الحرب، فكـل الشخصيات تتورط في اللعبة، واللعبة نوع من المغامرة. مغامرة قاتلة مجنونة.

إن مجرد إنتاج «بيروت اللقاء» و«حروب صغيرة»، كان، مع اقتراب نهاية العام ١٩٨٢، كافياً للإعلان عن «سينما أخرى»، جـرى التنظير لهـا مـطولاً، منذ أن أخـذت الأشرطـة التجاريـة في التراكم. مـارون بغدادي وبرهان علوية كانا موضع مراهنة ومحاربة. مراهنة من قبل مثقفين مختلفي

الأهواء على تيار سينمائي جاد ومجدد، ومحاربة من أغلبية العاملين في الوسط المحلي الذين رأوا في تجربة المخرجين ومن لف لفهما، ما ينتقص من صفاء اللون اللبناني للتجربة. فاللجوء إلى عناصر تقنية أجنبية والاستغناء عن الخبرات المحلية والعمل بموازنات أوروبية وأميركية والتوجه إلى مهرجانات عالمية ونقاد عالميين، واختيار وجوه تمثيلية جديدة بحثاً عن مواضيع جديدة. . . فرض على هذه «السينما الأخرى» أن تحمل شكلاً جديداً بكل معنى الكلمة، أي بمعنى أن تكون سينما مختلفة قلباً وقالباً، فكان السؤال البديهي، هل تقف هذه السينما حجر عثرة في تطور الصناعة المنطلقة من أسس وإمكانات ومقومات وعناصر محلية؟ إن مجرد إنجاز الفيلمين المذكورين وتنفيذهما وتوليفهما على يد فنيين أوروبيين كان دلالة واضحة على «الحاجة»، حاجة السينمائي اللبناني إلى سد الثغرات المتعددة التي تعيق تقدم الصناعة ولو من ناحية الشكل، بغض النظر عن عمق المشاكل الأخرى بدءاً من كتابة السيناريو وانتهاء بقضايا التمثيل وتركيب الشخصيات والأحداث، المطابق لتركيب المشهد تلو الآخر.

وهكذا، فبعد أن قدم كل من برهان علوية ومارون بغدادي فيلمه، سنة ١٩٨٢، في مهرجاني «برلين» و«كان»، إنتظر العديد ظهور «الفيلم المختلف»، وكان من استبق النتائج وتوقع سقوط الفيلمين في الامتحان التجاري والجماهيري، وقد حدث ذلك بالفعل، فعلى الرغم من التأجيل المتواصل لعرض «بيروت اللقاء»، فإن بقاء هذا الفيلم أسير علبه كان بمثابة ضربة مخيبة لمخرجه، وأن نجاح - إذا جاز استعمال هذا التعبير - «حروب صغيرة» ظل في مطلق الأحوال دون الآمال المعقودة عليه بالمقارنة مع الترحيب النقدي والحملة الدعائية الواسعة التي وفرت له سبل الرواج ضمن أفضل الشروط.

لهذه الخيبة المزدوجة، نسبة إلى برهان علوية ومارون بغدادي، أسباب لا تحصر مهما كان الالمام بها قوياً. ففيما يخص «بيروت اللقاء»، تبقى

الأسباب متروكة لمشكلة العرض والتوزيع المزمنة، حيث لم يحسم الموزع مكان وموعد العرض بشكل نهائي في بيروت، علماً أن الفيلم في حال عرضه سوف يقود إلى تحليل آخر لاحتمالات النجاح والفشل في امتحان شباك التذاكر.

وفيما يخص «حروب صغيرة»، يبدأ تحليل السقطة التجارية من تحديد موعد العرض ذاته. الفيلم عرض في نهاية شهر كانون الثاني ١٩٨٣ على شاشات بيروت والضواحي. في هذا التاريخ، لم يكن الجمهور مستعداً لسماع أو استعادة رؤيته لحرب يرغب في نسيانها وطي صفحتها في وقت كان يشهد عودة السلطة وانحسار المظاهر المسلحة، إلى حين.

ونجاح فيلم من هذا النوع يقتضي إعجاباً شاملاً به، وهذا ما لم يحدث أمام جمهور خلقت له الحرب تأويلات عدة، وبالطبع فإن إثارة موضوع الحرب يعني إثارة تفاوت في الآراء على صعيد المثقفين من جهة، وعلى صعيد الجمهور العريض (الذي يحسم وحده الشكل الأخير للنتيجة التجارية) من جهة ثانية. فإذا إنطلق الرائي من مادة الفيلم نفسه بحثاً عن الجوانب السينمائية التي أدت إلى زعزعة علاقة العارض بالمتلقي، يمكن الوقوف أولاً عند المشقة التي اعترضت المتفرج في ربط تسلسل الفيلم بإيقاع مشهد المطاردة الطويلة التي تظهر من خلالها الشخصيات بشكل مفاجىء في النهاية.

الأهم من ذلك؛ اختلاف رؤية الجمهور للفيلم بين شطري العاصمة، الشرقي والغربي. فالمشاهد يفهم أن أحداث الفيلم تدور في بيروت الغربية، وعليه كان التململ العام من تصوير الفوضى المسلحة في منطقة معينة، ومن دوران أحداث الفيلم حول ابطال وشخصيات تنتمي إلى منطقة دون أخرى.

وحال مارون بغدادي لا تختلف عن حال فيلمه بالحكم على تجاربه السياسية والسينمائية السابقة. فإعلان براءته من المرحلة التسجيلية والأفلام

المحققة لصالح أحزاب الحركة الوطنية، لم يكن كافياً لتحديد موقعه الثقافي الجديد. فبين تصوير موضوع عن الحرب، وتصوير فيلم يطلب من خلاله مارون بغدادي إعتباره كسينمائي لا غير، جاءت ردة الفعل على العمل في خط معاكس للرغبة في ممارسة السينما كفن مع الاحتفاظ بموقع له مكانه في الحركة الثقافية العامة.

أما كيف أثر ذلك على مسار العمل السينمائي في موجة الثمانينات الجديدة، فلذلك وجهان، مهني وفكري، المهني متعلق بحرفة الإنتاج، والفكري يحمل صفة سياسية ـ ثقافية من شأنها أن تلعب دوراً بارزاً في تحريك وإثارة الجديد من المشاريع السينمائية، في السنوات الثلاث المقبلة (١٩٨٣ ـ ١٩٨٥).

ولعل الجانبين المهني والفكري يلتقيان في العودة إلى الكلام على اقتران مسيرة السينما بتطور الصناعة من المقومات المتوفرة محلياً. وهذا يعني أن كل تغيير وتصحيح لن يطرأ على مسار الفيلم اللبناني من خارج النظام السائد. فالمطلوب هو تواصل الإنتاج، والتواصل مرتبط بالتراكم الكمي الذي يسمح بالخروج سنوياً بمعدل إنتاج، يتيح فتح مجال لتجارب أخرى ومغايرة تستطيع أن تتوالد من وقت لآخر بحكم توفر السيولة المادية، ونشوء الجمهور المواظب فعلاً على متابعة الإنتاج الوطني.

تحت راية الإنتاج المشترك، يمكن تثمين حجم المساعدة التي يختلف استغلال المخرج اللبناني لها، عن طريقة إعتماده لها كوسيلة تمكنه من تحسين نوعية فيلمه، فهذا يقتضي الذوبان في عالمية المتطلبات التي تنجح في تحديد الفيلم كعمل من شأنه إتاحة الفرصة أمام مخرجه للعمل بإمكانات أفضل، وربما في مكان أفضل يتبناه ويساعده على تأكيد حضوره كسينمائي من العالم، لكن مقابل ذلك وعلى صعيد المردود الجماعي لهذا الامتياز المستثمر بجدارة المجهود الفردي، تبقى هوية الصناعة التي يمثلها السينمائي مسألة مهملة وثانوية الأهمية إزاء هويته الفنية ـ الشخصية. والصناعة السينمائية.

اللبنانية مثلها مثل نظيرتها العربية التي وإن قامت على أموال وفيرة، تعيش، في ظل معطيات كهذه، أزمة وجودها وفاعلية إنتاجها. رصيدها هو الفرد، طاقة الفرد وموهبته، لكن عندما تفكر في تطوير نفسها عبر اللجوء إلى اليد العاملة وأصول الحرفة الأجنبية المتقدمة، فكل ما تستطيع فعله عندئذ لا يتعدى النجاح في تقديم السلعة الجيدة فيما يبقى وضعها كصناعة مهدد ومرهون باستمرارية تعاملها مع اليد الأجنبية.

مثل مدن النفط العربية، تعيش صناعة هذا النوع من التجارب السينمائية أزمة المستقبل. مدن تنتج النفط وتعود بالفائض من الأموال إلى خزائن الدول والممالك العربية، لكنها مدن أميركية أو أوروبية معزولة عن كافة النظم التي تسير شؤون الدول في باقي مجالات الصناعة والتنمية. لا مفر من بارنتالية الغرب في وضع كهذا. وحتى لو قيض للإنتاج المشترك أن يسجل حضوره هنا في إطار طبيعي للغاية، فذلك لا يتم بسهولة وسرعة. قد ينطلق الإنتاج المشترك، رسمياً، من الاتفاق على ضرورة التعاون الثقافي بين دولتين أو أكثر، لكن ضمن هذه الصيغة، يستحيل التفكير في حصول مثل هذا الإنتاج، ما لم تستند كل دولة إلى خلفية التجربة السينمائية التي توصلت إليها، وكونت لديها بعض الخبرات المفيدة. أهمية الإنتاج المشترك هي في أهمية الإضافة التي يمثلها كل طرف منتج والتي تصب في قالب العمل ـ الموضوع، حيث تلتقي أحداث ومراحل تعكس الهم المشترك بين أطراف الإنتاج، والذي حصل بالنسبة لكل من برهان علوية ومارون بغدادي أن جزءاً من مأساة «بيروت اللقاء» كان تمتع الفيلم بجنسية لبنانية تونسية بلجيكية في آن واحد، أما «حروب صغيرة» فيحمل جنسية منتجه اللبناني مارون بغدادي، غير أن تنفيذ الفيلم على يد مصور أميركي ومونتيرة فرنسية وفي استوديو باريسي يعيد طرح المشكلة من أساسها: هل يكفي المال والفكرة للوصول إلى صناعة وطنية أم تبقى هوية الصناعة الفعلية هوية منفذها؟ الأكيد، بل المطلوب هو استحقاق الهوية في التنفيذ، وإلا فمجد هذه الصناعة لن يكون أحسن حالاً من مجد مدن النفط العربية: وضع

مهدد في أية لحظة ومستقبل لا يحمل أي استقرار دائم.

إن علاقة مارون بغدادي وبرهان علوية بوضع السينما المحلية، هي جزء من أزمة عالمية يعيشها المخرجون الشباب، وخاصة أولئك الذين يحملون أفكاراً وطموحات لا تسعها الامكانات المتوفرة في بلادهم. ليس ثمة من مجال لمقارنة سينما بغدادي أو علوية بسينما فيم فندرز الألماني، لكن في سبيل تقريب الأمثلة، فوضع السينما في لبنان يشبه السينما الألمانية التي تعاني من نزول أفضل أسماء مخرجيها على أفلام أميركية أو فرنسية الإنتاج.

لذلك يبدو صحيحاً القول أن ظهور «بيروت اللقاء» و«حروب صغيرة» كان مطلوباً للفت الأنظار إلى وجود «سينما أخرى» لكن مشكلة هذه السينما ظلت قائمة بعجزها عن التواصل والانعتاق في حركة فنية من شأنها التأسيس لقيام سينما تدعى لبنانية، فهي من خارج السائد لكنها أيضاً من خارج الانتماء إلى صناعة تمثل أصلها كما تمثل أفلامها أصل الأفكار النابعة من أرضها.

هكذا ترتد المشكلة إلى جحرها، ويبدو حدوث التغيير مستحيلاً ما لم يأت من قلب الصناعة السائدة ولو تمت عملية مقارنة بسيطة بين نوع (دون الحديث عن النوعية طبعاً) السينما التي يكافح من أجلها فريق بغدادي وعلوية، ونوع السينما التي يقترحها فريق الغصيني وشرف الدين، فإن مصير الإنتاج اللبناني يقترن أكثر بمصير السينما التجارية. هذه السينما وبحكم غزارة الإنتاج فيها، وسرعة اغتنامها لفرص العرض التجاري، وما تتيحه من تراكم في أعمال المخرجين، تستطيع فرض الخط الذي يعزز موقعها ومسيرتها داخل الوسط الفني. أما السينما الأخرى فهي تعاني من قلة الإنتاج وتقطعه وغياب الجهة الرسمية المسؤولة عن رعايتها وصون مصالحها، ونتيجة لذلك لا تستطيع كسب معركة السوق الداخلية طالما أنها تقف بوجه

قطاع خاص[1] يمتلك أدوات الإنتاج والعرض والتوزيع، أي ما يكفل له الوصول والاتصال سريعاً بالجمهور العريض، ويكفي مثلاً أن بوسع مخرج كيوسف شرف الدين أن ينجز ثلاثة أفلام في السنة، بينما يضطر مخرج من نوع برهان علوية، إلى صرف خمس سنوات وأكثر على فيلم لن يجد طريقه إلى صالة العرض قبل سنوات وسنوات. من هنا يتراءى عملياً أن الحديث عن «السينما اللبنانية» هو حديث عن سينما محددة قياساً على العرض والتوزيع المحليين، أي الجانب الذي يخطىء في تقييم أهميته وفاعليته أبناء نظرية الفيلم الجاد، فصناعة فيلم غير تجاري لا تكفي أن تكون هكذا من حيث المبدأ دون التفكير في أهمية السوق وكيفية اختراقه. التجارة رافد أساسي للصناعة، وحتى الفيلم التجاري الذي لا تعترضه أية مشاكل في عملية عرضه وتسويقه، هو فيلم قابل للوقوع، في أية لحظة، في شرك التجارة التي لا بد وأن تتطلب استيعاباً جيداً لعلاقة الكم بالنوعية، وضرورة دراسة تقلبات السوق والتراوح في اتجاهات الجمهور وذوقه العام، وللمثال على ذلك تكفي مقارنة التراوح بين إيرادات فيلم وآخر، كلاهما من توقيع نفس المخرج. سمير الغصيني، مثلاً، وعلى الرغم من مثابرته على النوع البوليسي، لم يحقق في «لعبة النساء» الذي جرى عرضه في نهاية العام ١٩٨٢، النجاح الذي حققه سنة ١٩٨١ في «المغامرون» أو «نساء في خطر». كذلك يوسف شرف الدين، في العام ١٩٨٢، لم يحالفه الحظ في «الليل الأخير»، كما حالفه في «قفزة الموت» الذي عرضه في أشهر العام الأخيرة. إذن، الميزان التجاري معرض للخلل في حالة كل مخرج، والذي يشفع للجميع ويساهم في المحافظة على توازن الإنتاج هو أنه في الوقت الذي يتواصل فيه الإنتاج ويسقط فيلم مقابل صعود آخر، فثمة فرصة ممكنة للتعويض. نجاح سمير الغصيني يعوض عن فشل يوسف شرف الدين والعكس صحيح، وهذا غير متوفر بالنسبة إلى برهان علوية ومارون

(١) وهي أيضاً قطاع خاص.

بغدادي، نظراً لصعوبة توفير مصادر وموارد الإنتاج، فضلاً عن التباعد القائم بين كل تجربة يقدم عليها المخرج، وتنفصل عن تجربة المخرج الآخر أو التجربة الأخرى لنفس المخرج بسنوات عدة، فبين «كفر قاسم» و«بيروت اللقاء» فارق سبع سنوات، وبين «بيروت يا بيروت» و«حروب صغيرة» ست سنوات ونصف تقريباً، وبين «بيروت اللقاء» و«حروب صغيرة» مسافة غير محددة من السنين تبعاً لمشاكل العرض والتوزيع المحلية التي يواجهها كلا الفيلمين، ومع الأخذ بعين الاعتبار أن أشرطة الغصيني وشرف الدين لم تقع في أي يوم من الأيام أسيرة علبها[1]، فحقيقة تعويض شريط هذا المخرج أو ذاك عن فشل أو نجاح شريط المخرج الآخر، هي أحياناً حقيقة التعويض عن خسارة وربح منتج واحد يتولى تمويل أفلام المخرجين معاً، مما يتيح لهذا المنتج الاستمرار في توظيف أمواله، غير عابىء إلا باحتمالات مواجهته للخسارة، التي تتخذ أحد هذين الشكلين: الظرف الأمني، أو ظرف العرض والتوزيع، الناجم عن بطء مميت في تسيير عملية بيع واستثمار الحقوق.

وفي كل الأحوال، لا مفر من وجود تيار تم الاصطلاح على تسميته بالسائد، وبالتالي فإن أي فوز ساحق هو اختراق معطيات هذا التيار في السوق، ومع استحالة تحقيق الاختراق من خارج بنية هذه السوق في وقت سريع، فالانجاز الكبير هو حدوث هذا الاختراق من داخل البنية السائدة، كما جرى في مصر الثمانينات مع ظهور الجيل الجديد من المخرجين، محمد خان، خيري بشارة، عاطف الطيب، علي عبد الخالق، داود عبد السيد، مدحت السباعي ومن شابههم.

وهنا تبرز أهمية العودة إلى ما آلت إليه نتيجة العمل «الثاني» المنتظر من رفيق حجار، كونه المخرج اللبناني الوحيد الذي حاول البدء بشكل غير

(١) في الواقع واجهت أشرطة من هذا النوع أزمة البقاء في العلب في السنين اللاحقة ولكن لأسباب موضوعية نذكرها في الفصل التالي.

مباشر، من أفكار أنداده المصريين.

بعد «الملجأ»، أي بعد تجربة العمل على إمكانية تقديم المحاولة المخلصة لتوجهاتها الفنية من خلال تكاتف العناصر التقليدية ـ الجادة (منتج تجاري، نجوم شعبيون...)، قارب العام ١٩٨٢ نهايته محملاً بتجربة حجار الجديدة «الانفجار» التي استندت إلى سيناريو قائم على فكرة معالجة مسألة الزواج بين الطوائف، عبر الرجوع إلى مرحلة النضال المطلبي ومظاهر الحركات الطلابية الجامعية التي شهدتها بيروت عام ١٩٧٥، وكانت نهاية الفيلم ـ والأحرى عنوانه ـ إشارة إلى «الانفجار» الواسع الذي بدأ في ربيع ١٩٧٥، بعد انقضاء عهد الصراعات الطلابية والقمع السلطوي.

النتيجة تجلت في إحراز «الانفجار» لأعلى نسبة من الايرادات يشهدها الإنتاج اللبناني طيلة السنوات الثلاث: ١٩٨١، ١٩٨٢، ١٩٨٣. من الناحية التجارية حقق الفيلم مراده، ومن ناحية الاخلاص للمنطلقات الفنية الجادة، بدت تنازلات رفيق حجار المهنية أكبر مما يمكن أن يعوض عن ضعف السيناريو، أو حاجة الفيلم إلى مستوى أعلى من النضوج الفكري والسياسي الذي تم من خلاله التعاطي مع فترة ما قبل الحرب، ويكفي للمثال هنا اضطرار المخرج إلى تغيير نهايته، بما يتلاءم مع دعوة التيار السينمائي السائد إلى توحيد الجمهور كفئة محايدة وغير ملتزمة بالحرب، فبدلاً من أن تصور النهاية استحالة لقاء الحبيبين ـ المسلم والمسيحية ـ في ساحة المتحف، بفعل الحرب والعنف، جعل المخرج نهايته مقفلة على لقاء الحبيبين، الأمر الذي أطاح ببعض واقعية الطرح التي حاول الفيلم الارتقاء إليها.

رغم ذلك حمل رواج «الانفجار» مؤشرات سياسية شعبية من جهة تواؤم الطرح السياسي مع العرض التجاري وهنا بالذات الوجه السياسي ـ الثقافي من الحديث السالف الذكر عن مسار العمل السينمائي ـ فقد اكتسب عاطفة جمهور بيروت الغربية بارتكازه إلى شخصية الصحافي التقدمي المناصر

للحقوق الشعبية، والمناهض للقمع والمناضل من أجل الديموقراطية. صرخته عبرت عن صرخة الاحتجاج التي كان يحتاج إليها الجمهور البيروتي في وقت إحساسه بالعزلة وغياب القوى التي تمثله سياسياً، بمعنى أن عرض «الانفجار» كفيلم سياسي يمكن أن يفهم يسارياً أكثر منه حيادياً، أتى في مرحلة تلت الغزو الاسرائيلي مباشرة، حيث انحسر نشاط أحزاب الحركة الوطنية ليبدأ صعود حزب الكتائب إلى السلطة. من هذا المنظور، كان لا بد أن يطرأ تغيير على النظرة العامة إلى الدولة ودورها الذي لم يعد مفتقداً، ولم يعد حلم غالبية الناس بعد خروج المقاومة الفلسطينية وقوات الردع العربية وتثبيت سلطة الجيش اللبناني في بيروت. كان ذلك كافياً إلى حد ما، لإيضاح التفاوت بين إيرادات الأفلام المقدمة في أواخر العام ١٩٨٢: «موعد مع الحب» لسيف الدين شوكت، «قفزة الموت» ليوسف شرف الدين، «الانفجار» لرفيق حجار و «لعبة النساء» لسمير الغصيني.

بين الأفلام الأربعة، برز «الانفجار» في قائمة الأفلام الأكثر إقبالاً للسنة، وتراجع بنسبة قليلة فيلم الأكشن المقترن اسماً بسينما الشرعية والدولة - «قفزة الموت» - ليتراجع أكثر من ذلك الفيلم العاطفي «موعد مع الحب» الذي لم تتضافر من أجلهِ عناصر التجاوب الجماهيري مع شكله العائد إلى مفاهيم السينما الميلودرامية البائدة مثلما كان مصير الفيلم البوليسي «لعبة النساء» المستوحى من موجة السينما البوليسية الصغيرة بشكلها المعهود في إيطاليا وفرنسا الستينات.

ومهما يكن من أمر فالسينما التي خرج منها «الانفجار» ظهرت بين نهاية وبداية مرحلتين سياسيتين مختلفتين، أثبت من خلالهما الفيلم، إندفاع الجمهور أكثر إلى ما يقوي مشاركته، وانتماءه إلى زمن الحرب، وعليه، كان طبيعياً أن يرى السينمائيون بداية المرحلة السياسية التالية للاجتياح الاسرائيلي، بداية مرحلة إنتاجية جديدة، تداخلت فيها شتى العناصر التي تمت إلى أزمة الوطن والثقافة، سواء أكانت قديمة أو مستجدة منذ ربيع العام ١٩٧٥.

الفصل السادس

طوائفية المرحلة

فاتحة العروض السينمائية اللبنانية لعام ١٩٨٣ كان «حروب صغيرة» لمارون بغدادي، الذي أطلق في نهاية كانون الثاني على شاشات الحمراء وجونيه فيما ظلت عملية عرض «بيروت اللقاء» لبرهان علوية متعثرة.

العودة إلى هذين الفيلمين تكتسب أهميتها من محاولة الوقوف على المؤشرات السينمائية التي تمت عن مدى انتماء الجمهور إلى زمن الحرب، وتورطه، وكذلك تورط السينمائي في توازنات ومعادلات الحرب. في النهاية، موجة الإنتاج الجديدة قامت كلها بفضل الحرب أو كردة فعل، أحياناً شخصية، وأحياناً عامة، نابعة من شكلها المباشر أو غير المباشر، لكن طالما أن الشكل الذي تعامل معه برهان علوية، مارون بغدادي وإلى حد ما رفيق حجار، حمل المعنى والمدلولات الجادة أكثر من سائر الأشكال،فأفلامهم كانت القرائن الأولى على الوجه الفعلي من علاقة السينما بالحرب وعلاقة الجمهور بسينما الحرب. هؤلاء المخرجون أرادوا التفرد بأعمالهم لتأتي بمثابة شهادات، كل شهادة لها مرحلتها الخاصة، وجميع المراحل تحاول أن تعكس تطور القضية اللبنانية والحرب، من قبل أن تندلع الحرب حتى، أي من أوائل السبعينات إلى أوائل الثمانينات. رفيق حجار بدا، في محاولته التملص من التورط في واقع الحرب، وكأنه آت من زمن العمل اليساري الوطني أيام كان مفهوم الالتزام مرتبطاً بفعل التظاهرة، وبرهان علوية إختار

بعد فترة الاغتراب والنفي الطوعي، الاطلال على زمن الحرب ذاته، وقع على قصة المهجر الجنوبي المقيم في بيروت ـ المدينة ـ الضيعة وربطها بقصة اللقاء المستحيل بين هذا المهجر الشيعي وصديقته المسيحية المقيمة في الشطر الشرقي من العاصمة والتي تتأهب بدورها لخيار الهجرة، هجرة أخرى إلى أميركا.

ومارون بغدادي وقع على نماذج معاشة في بيروت وتعيش في آن معاً واقع التنقل وخيار الهجرة القائم والدائم أبداً. هناك ثُرَيَّا من العائلة البورجوازية التي رحل معظم أفرادها إلى الخارج وحبيبها طلال الذي يصعد إلى الجبل متخلياً عن بيروت لملء فراغ أبيه المفقود، وكذلك هناك المصور الصحافي نبيل والشخصيات الثانوية المحيطة به، والتي تتحدث إحداها عن حلم الهجرة إلى أميركا. باختصار، هنالك الوطن وصورة الهجرة والتنقل داخل الوطن وخارجه، فضلاً عن كون الشخصيات لبنانية بلحمها ودمها. صورة الهجرة لا تبدو على هذا الوضوح في «الانفجار» لكن في فيلم رفيق حجار معالم الهموم المتنقلة من بيروت إلى الجبل فالجنوب.

على أن الواضح في هذه الأفلام ـ القرائن هو أنه في الوقت الذي صور فيه المخرجون الثلاثة مواضيع لها علاقة بمسألة «الوطن» والإنسان «اللبناني» سواء أكان هذا الإنسان مثقفاً أو عادياً من فئة الشباب والمسلحين وغيرهم، فقد رسموا صورة عن توزيع وتمزق طائفي في البنية الوطنية. فلا أحد عاجز عن ملاحظة مسيحية ثريا في «حروب صغيرة» أو شيعية حيدر في «بيروت اللقاء»، وكذلك مسيحية البطلة وإسلامية البطل في «الانفجار». . . كل ذلك كان من العوامل الطارئة على الحرب التي أتاحت لها احتلال مركز الصدارة والقوة في مرحلة الاجتياح الاسرائيلي وما تلاها.

ومع بقاء «بيروت اللقاء» في علبه، ورفض «حروب صغيرة» في منطقتي بيروت الشرقية والغربية، بدا طغيان نجاح «الانفجار» في بيروت الغربية على نجاحه في بيروت الشرقية بمثابة نوع جديد من الانقسام المناطقي

على الفيلم اللبناني، خصوصاً وأن عرض «الانفجار» ترافق مع المستجدات السياسية التي أفرزها الاجتياح الاسرائيلي: شعور عام بخيبة الأمل في المناطق التي ستصبح مناوئة للحكم الجديد، استقرار السلطة (المؤقت) في العاصمة، وانكشاف الخلافات السياسية والطائفية العميقة مع بدء أزمة الجبل. بهذا المعنى كان توقيت عرض «الانفجار» (لا شعورياً) متلازماً مع التوقيت الفعلي لبدء مرحلة الصراع اللبناني ـ اللبناني في مسار الحرب، وفي الحقيقة، يطمح فيلم رفيق حجار في مضمونه إلى تصوير أشكال من العقدة والخلاف اللبناني ـ اللبناني، أكثر من غيره من الأفلام التي أبقت الحرب والصراعات كفكرة كبرى وعلى مسافة من شخصيات تعيش الحرب على طريقتها.

ورفيق حجار لم يكن وحيد حالته حينما تقدمت جماهيريته «الغربية» على جماهيريته «الشرقية»، فقد حدثت حالات من هذا النوع بالنسبة لعموم الإنتاج المطروح في سوق الداخل، لكن المفارقة التي يجب أن تسجل هي أنه لو أخذ المراقب فيلماً بوليسياً من الأفلام الداعية إلى استرداد دور السلطة الشرعية، وربط نجاحه بنجاح «الانفجار» في بيروت الغربية، فالمراقب سيلاحظ بلا شك أن جمهور هذه المنطقة والذي دفعته تجربته الخائبة من سوء الممارسات المسلحة ومن تعدد الأحزاب والتنظيمات والحركات وتنوع جنسياتها وأعلامها، إلى التعبير عن حرمانه من العيش في حماية القوى النظامية، إلى التهافت على أي فيلم يحمل علم الدولة اللبنانية المفتقدة، واعتبار هذا الفيلم بمثابة دليل آخر على الاستمرارية اللبنانية في الوجود والإنتاج. . . سيلاحظ المراقب بلا شك أن جمهور هذه المنطقة عاد إلى التصفيق لفيلم يعيد طرح مشكلة الحرب كما بدت من أساسها عقائدية، طائفية، وطنية، وكأنما الناس في ردة فعلهم غير المباشرة وفي وقت دخولهم إلى بداية الصراع اللبناني ـ اللبناني، أرادوا الرجوع إلى المرحلة التي بررت لبنانياً أسباب قيام الحرب، سنة ١٩٧٥، ففي «الانفجار» صور عدة عن السلطة القمعية، مصادرة الحريات، معاداة الديمقراطية وحرية الرأي، صور عن

القوى الفاشية والوطنية ومراكز القوى المادية والقوى الطامحة للسلطة. هذه الأشياء تفتح بمجرد الاحساس بها باب البحث في ملف أزمة الوطن بعد خروج المقاومة الفلسطينية وقوات الردع العربية من بيروت، وبشكل يوحي وكأن المرحلة المقبلة هي مرحلة ترتيب البيت اللبناني. لذلك كان ظهور الدولة على شكلها القوي، منذ أواخر ١٩٨٢ ومطلع ١٩٨٣، إشارة سريعة إلى انتهاء موجة أفلام الدولة، التي لم تعد، منذئذ وصاعداً، تعثر على مسوغ يمكن من خلاله أن تتحرك في اتجاهها الجماهيري العريض.

إنها بداية الأزمة الفعلية لكل ما تم الاصطلاح على تسميته بالفيلم البوليسي والتجاري والتقليدي، أي أنها بداية النهاية لموجة ساهمت في إثارة الجدال حول السينما الجديدة، كما أعلنت عن نفسها في سياق الحرب، ولعل السؤال المضمر هنا هو: هل رجوع الدولة إلى الساحة كفيل بإنهاء الحرب، وإذا كان الأمر كذلك فعلاً فهل يعني حضور الدولة إحتضار الموجة السينمائية الجديدة؟ ولعل السؤال الذي يجب أن يطرح حقيقة هو: هل تستطيع موجة الأفلام الجديدة أن تستوعب المتغيرات الطارئة وتسهم في تقديم أفكار عن مواضيع تهتم بمعالجة ذيول الحرب؟ بالطبع، إن الأفلام التي قامت على مبدأ توحيد أذواق الجمهور المنقسم والترويج عنه بدلاً من استثارة عداوته في التطرق إلى مواضيع مستمدة من لغة الحرب والاقتتال، لن يستطيع مخرجوها التحول إلى اتجاه أكثر جدية، يأخذ على عاتقه معالجة إفرازات الحرب ومشاكلها النفسية والاجتماعية. من هذا المنحى، لا مناص من الاعتراف بأزمة الموضوع الترفيهي الجديد الذي يبقى معزولاً عن التطورات السياسية الجارية على الأرض، من اجتياح اسرائيلي وأزمة تأسيس السلطة وتركيزها بفضل الدعم السياسي والعسكري الذي أتت به القوات الأطلسية، متعددة الجنسيات الأميركية، الفرنسية، الايطالية والانكليزية.

فمع عودة الدولة، إرتد الفيلم البوليسي من شكله الدعاوي إلى طابعه المقترن بنوع سينما العنف، وهذا النوع لا يجد صداه وسط جمهور

موعود بمرحلة مزدهرة من السلام والرخاء.

من هنا يمكن للمرء التوقع بأن معالجة نتائج الحرب هو أمر متروك لأصحاب المشاريع الجادة أو لخطط إعلامية واسعة تتكفل الدولة بإنتاجها على سبيل الترويج للسلام، وقد وقع ذلك فعلاً، وإن بشكل نسبي، فالدولة لم تعد بحاجة إلى السوق التجارية ومنتجيها ومخرجيها حتى تعزز مشاعر العامة بضرورة الحاجة إليها، وقد ولت أيام الرئيس الراحل إلياس سركيس الذي كان يسمع مثلاً عن ظهور فيلم أبطاله أفراد الفرقة ١٦ وعنوانه «القرار» ليوسف شرف الدين، ومن ثم يطلب جلب نسخة عنه لحضوره شخصياً في القصر الجمهوري. أيام الدولة المحرومة راحت وحل مكانها عهد أبدى فائق اهتمامه بتعزيز قدراته عبر إعلام مركزي موجه، ومن يراجع فترة النهوض بتأسيس فصائل الجيش من جديد وفترة الخطب الأولى التي كان يلقيها الرئيس أمين الجميل، لا بد وأن يلاحظ ارتفاع نسبة الأشرطة الدعائية الخاصة بالجيش والأشرطة التي رافقت رئيس الجمهورية في رحلاته الرسمية إلى الخارج، فضلاً عن خطبه الملقاة في مناسبات وطنية، وهي أشرطة جرى بثها على التلفزيون لكنها نفذت أحياناً بتقنية مميزة، إذ جاءت على يد مخرج سينمائي مثل مارون بغدادي، ومن يراجع بالتحديد الشريط الذي نفذه بغدادي - من دون أن يحمل اسمه - في مناسبة الاحتفال بعيد رأس السنة في ٣١ كانون الثاني ١٩٨٢، فلا بد وأن يلاحظ الجهد الريبورتاجي المبذول في مسح مناطق المحافظات اللبنانية التي يعرض أهلها مشاكلهم، وذلك تمهيداً لظهور رئيس الجمهورية في النهاية حيث ينتحل هموم اللبنانيين ويبني بموجبها كلمته الخطابية المنتظرة في المناسبة.

ذكر ذلك ضروري هنا لعدم إنفصال هذا النوع من الأشرطة عن مسار الحركة السينمائية والثقافية في لبنان الحرب، على الرغم من كون هذه الأشرطة والمنفذة بتقنيات فيديو متواضعة جداً، أشرطة تلفزيونية، لا أكثر ولا أقل، ضاع تأثيرها في انقضاء حدثها وتطور الوضع السياسي يوماً بعد يوم.

ولعل أهم ما في هذا الأمر أن رئاسة الجمهورية، ومعها وزارة الإعلام، إرتأت التعاون مع مخرج من رعيل طليعيي السينما، أي أن موقعها المتقدم في البلاد حتم عليها اختيار مخرج من النخبة، وهنا بالذات إلتباس دور المثقف، فالمخرج مارون بغدادي الذي عاش مسار الحرب من أوله وتفاعل معه بما يعكس طبيعة توجهه وسط التيارات السياسية المتضاربة، لم يجد نفسه في المرحلة الجديدة، كما كان في البداية مناصراً لتوجه أحزاب الحركة الوطنية، ومن ثم مر في مرحلة الخيبات وانهيار الحلم في الطهارة الثورية إلى أن تحول إلى موقعه الأخير كمثقف سلطة. هذه الاستنتاجات ليست عرضية وإنما هي من خلال ما تعكسه أفلام بغدادي منذ ١٩٧٦، فمن «الجنوب بخير طمنونا عنكم» و«تحية إلى كمال جنبلاط» و«كلنا للوطن» إلى «حروب صغيرة» فخطاب رئيس الجمهورية في عيد رأس السنة، وانتهاء بشريط الفيديو «حرب على حرب» (عن الاقتصاد في لبنان) الذي لم يعرض أبداً بسبب اندلاع أحداث الجبل بين ١٩٨٣ و ١٩٨٤، كان نشاط المخرج يتعزز ويتكاثر ويتجدد لينعكس في تجربة بات بمقدورها أن تطرح نفسها للمناقشة بما تثيره من قضايا، وقضية مارون بغدادي لن تكون فريدة من نوعها، فالحرب اللبنانية ـ اللبنانية إتخذت أبعاداً خطيرة منذ انتفاضة بيروت الأولى في تشرين الأول ١٩٨٣، وما تلاها من إنسحاب اسرائيلي في مناطق الجبل، حيث نشبت معارك ذات طابع حاسم كان من نتيجتها دخول البلاد في سلسلة الفرز المناطقي فحدثت إنتفاضة ٦ شباط ١٩٨٤، وتوالت عمليات الفرز الطائفي ولم يعد من ثمة سلطة مركزية واحدة وقوية بل تعددت السلطات، وبطبيعة الحال عمدت كل سلطة إلى استقطاب مثقفيها، وبخاصة النخبويين منهم، مما ألغى فرادة الظاهرة التي تمتع بها مارون بغدادي.

ولعل الأخطر من ذلك هو أنه في مرحلة ما بعد ٦ شباط لم يجد بغدادي المكان الذي كان يتفيأ بظله كمخرج ومثقف مصدره الإنتاجي سلطة إحتكرت صلاحية تمثيلها لفئات الشعب اللبناني كافة.

فمع تفتت هذه السلطة وانقسامها إلى عدة سلطات غارقة في بحر من الطائفية، لم يبق أمام مارون بغدادي من خيار سوى ترك البلاد، سيما وأن كل ما حققه من أشرطة دعاوية راح ضحية الوقوع في شرك الطائفية.

وهذه بالضبط حال باقي المخرجين الذين استقطبتهم السلطات الجديدة، التي جاء تورطها في عمليات الإنتاج السينمائي والفيديوي بمنزلة خيار سياسي محدد بتحديده الطائفي، أي أنه يستتبع اختيار المثقف ليس من النخبة الثقافية فحسب، بل من نخبة الطائفة ولا مانع من الموافقة على أي مثقف آخر قابل للتطييف في ثقافة الطائفة السائدة.

ومما ساعد على بلورة طبيعة المرحلة الجديدة هذه، هو أن ظروف الحرب المتصاعدة وأحوال عدم الاستقرار تعيق عمل القطاع الخاص في الإنتاج خوفاً من المخاطرة المادية في حين تستطيع الطوائف المتحاربة مزاولة نشاطها والتحرك بحرية أكبر، وهكذا فمع غياب الدور المهني التقليدي للمنتج السينمائي، يضطر المخرج إلى القبول بأية فرصة عمل متاحة أمامه، كما قد يجد في الأحداث العنيفة الدائرة من حوله مثالاً فريداً لما يريد التعبير عنه، ولما قد يعتبره قناعة من القناعات التي يؤمن بها حقيقة.

وإذ يجري التطرق إلى هذه المسألة بالذات، تنبغي الملاحظة بأنه ليس من الضروري أن يفهم اتجاه الفنانين إلى مواضيع تتخذ إطاراً لها الناس، والمكان ذو اللون الطائفي المعين، وكأنه اتجاه متوقع يؤكدون انتماءهم الشخصي من إنتمائهم إلى الطائفة التي ينتسبون إليها، بل العكس، فالفنان ـ المثقف ليس متهماً بطائفيته، نسبة إلى تورطه في مشروع دعاوي، هو في الحقيقة جزء من مشروع عام ومتعدد الوجوه يهدف إلى نبش ذاكرة الطوائف ـ الأقليات، من منظور الموقع الاقلوي الذي تحتله كل طائفة في لبنان... إذا شئنا التسليم بمقولة وصف البلد كـ «ملجأ أقليات».

المهم في هذه المسألة أن ثمة خارطة جديدة أخذت ملامحها ترتسم في

الأفق. خارطة تسعى فيها كل منطقة إلى إعادة خلق الكيان الثقافي والروحي الذي يرجع مصدره إلى التاريخ.

طوائفية المرحلة فرضت نفسها ـ ربما بعد طول تغييب لدورها في سنوات الحرب الأولى ـ على مختلف القطاعات، والصراع اللبناني ـ اللبناني في ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤، إتخذ شكل المثلث الطائفي بين ثلاث قوى رئيسية إنطلقت من مبادىء الخوف والدفاع عن وجود وامتيازات طوائفها: المارونية على رأس الهرم السلطوي، والدرزية والشيعية على مستوى القاعدة البشرية الطامحة إلى تغيير النظام وإسقاطه.

وبما أن إيديولوجية النظام اللبناني قامت على أسس المارونية السياسية المتغلغلة، إن لم تكن المنشئة للجسم المؤسساتي والثقافي المتعارف على انتمائه إلى الهوية اللبنانية، فإن حسم الصراع العسكري لصالح الدروز والشيعة في ٦ شباط ١٩٨٤، خلق حالة من البحث عن البديل الطائفي الجديد (ولو المنوع) للكيان المتعارف على تسميته بلبنان، وصار التراث اللبناني عملية ملتبسة الأصول: من جهة، جبل لبنان، ومن جهة ثانية، أدت العملية التراثية، التي تبلورت ملامحها في واقع جديد ومفتت، إلى تقسيم الجبل اللبناني، إلى ثلاثة: جبل لبنان، جبل الدروز وجبل عامل. لذلك قد ينشأ الالتباس الاسمي الذي يطرح إشكالية «الوطن اللبناني»، والالتباس يجر الالتباس، وعملية تقسيم التراث هي نفي لوجوده كخاصية أزلية، ومنها تنجم إعادة النظر في القضايا الفرعية كغياب الفولكلور الذي بزوال سيادته التاريخية المعاصرة تزول سيادة اللهجة المتعارف على كونها خصوصية أساسية من خصوصيات الوجود اللبناني، وعليه يصبح مسرحاً مهماً بمستوى المسرح الرحباني عملاً من أعمال الماضي.

فالفولكلور تجزأ واللهجة تجزأت ولعل الواقع (الرسمي) الذي يستحيل فيه الحلم بوجود الوطن كوطن يستوعب هذه التغيرات هو احتواء

البلد لسبع عشرة طائفة أخرى[١] تجد من حقها، والحال هذه، الاستقلال بكيان سياسي ثقافي ديني ينسجم وتطلعاتها للأمور الدنيا.

وقد برز ذلك في الصراعات الهامشية التي نشبت في شمال البلاد على سبيل المثال، إلا أن انحصار الصراع المحلي في رقعة طائفية عمادها الموارنة من جهة، والدروز والشيعة من جهة أخرى، جعل عملية البحث عن البديل الطائفي الجديد محصورة في هذا المثلث شبه المسيحي وشبه المسلم.

ثم إن التوافق بين أطراف المثلث المذكور بدا وكأنه الصيغة المقترحة للوصول إلى نهاية الحرب لبنانياً... ولكنه لم يلغ احتمال انفتاح الصراع إلى ما لا نهاية.

وفي استمرار الصراع وتأثر الحركة الشيعية بالمد الإسلامي، كما عرف أوج إنتشاره منذ إنتصار الثورة الايرانية في نهاية السبعينات، وقفت هذه الحركة على رأس القوى الباحثة عن صيغة الشكل الثقافي الملائم لوجودها، مستفيدة من انحسار إيديولوجيا الثقافة المارونية وانغلاق الطائفة الدرزية على تعابيرها الثقافية.

ومما ساعد على تبلور هذه المعالم، تميز الواقع الشيعي بالقضايا المزمنة: مشكلة المهجرين، الحرمان الاجتماعي والسياسي، قضية الجنوب الرازح تحت الاحتلال الاسرائيلي والصيغة المثلى لكيفية مشاركة الشيعة في السلطة خلافاً لواقعهم التاريخي الذي مارسوا دورهم فيه كحركة معارضة وهادفة إلى تصحيح المسار السياسي.

ربما لا يجوز استغراب تحول قطاع من المثقفين وتورطهم في الدعاوة الطائفية، ففي الوضع المستجد بقيت قضية المحرومين والمهجرين والمحسين والمقتلعين من جذورهم، القضية الوحيدة التي تحوي من الأسباب الإنسانية

(١) العدد أكبر من ذلك بالتأكيد مع عدم الاعتراف بشرعية طوائف مثل الاسماعيلية والبهائية لكننا اكتفينا بالعدد المتعارف عليه سياسياً وشعبياً.

والاقتصادية والاجتماعية، ما يكفي لتحريكها، وإثارتها، على مختلف الصعد الثقافية والإعلامية.

جوهر الموضوع هو أن تحرك المثقفين تم تحت مظلة سياسية، هي في الوقت عينه طائفية طبقاً لموقعها ضمن خريطة موازين القوى المتحاربة.

ولا ريب في أن المسألة أوسع من «ثقافة شيعية» طارئة. فثمة فكرة متداولة ولا تخلو من الصحة، مفادها أن الحركة الجماهيرية العريضة عاشت في الماضي انطلاق العمليات الفدائية من أرض الجنوب، بما يعنيه من معاناة إجتماعية - إلى أن شهدت إنهزام أحلامها في سقوط الشعار الفلسطيني وخروج قوى المقاومة، فبقيت قضية الجنوب بطابعها اللبناني قضية مقدسة في ظل الاحتلال الاسرائيلي وولادة المقاومة ضده سنة ١٩٨٢، أي أن المقاومة «اللبنانية» شكلت البديل الأمثل عن المقاومة «الفلسطينية»، والأمر ترافق طبعاً مع ظهور بوادر التفكك على صعيد وحدة العمل الوطني الفلسطيني، والارتداد عن النظرة القومية الشاملة في مواجهة اسرائيل.

هكذا يمكن القول أن فترة الستينات والسبعينات التي حملت رموزاً وعلامات تاريخية معاصرة مثل هزيمة ١٩٦٧ وولادة الكفاح المسلح الفلسطيني والحرب الأردنية الفلسطينية ثم حرب تشرين ١٩٧٣ والحرب اللبنانية، ١٩٧٥، تراجعت معالمها في الثمانينات لتشهد انحسار المد القومي ليس عن لبنان فحسب وإنما عن عموم الساحة العربية التي نادت بالصلح مع إسرائيل وشهدت إبرام اتفاقيتي كامب ديفيد بين القاهرة وتل أبيب.

الثمانينات علامة بارزة على دخول العرب في عصر المحاور الدموية وحروب الداخل والصراعات الاقليمية المحلية. لذا، لبنان نموذج مصغر عن واقع عربي آخذ في التفتت، ويشهد أحداثاً تصرف الانتباه عن التطلع إلى «القضية القومية الكبرى»... باسم هذه القضية، وما وقوع لبنان بين نظريتي الخوف المسيحي والغبن الإسلامي سوى تعبير عن نجاح هاتين

النظريتين في التأكيد على ضرورة إخراج لبنان من دوامة النزاع الشرق أوسطي مقابل غرقه في حرب أهلية دائمة.

هاتان النظريتان أحدثتا الانتقال من حالة «القومية» إلى حالة «اللبنانية»، مما أحال العمل الوطني، بمفهوم الممارسة المتبع أيام «الحركة الوطنية اللبنانية» في بداية الحرب، إلى عمل إسلامي ليس بوسعه الالتقاء مع الدعوة إلى القومية بحكم التناقض الايديولوجي بين ما هو إسلام وقومية عربية.

وليس من قبيل الصدف أن يضحي العمل الإسلامي عملاً شيعياً في لبنان الذي كان يعني تفكك الحكم فيه - طائفياً - تفككاً مارونياً - سنياً.

وفي هذا المجال، لا نغفل التحالف القائم منذ ١٩٨٣ بين الدروز والشيعة، والمعروف، في لغة السياسة والتحزب، بتحالف «أمل - التقدمي الاشتراكي». والواقع أن التحالف قام على أرضية مشتركة هدفها ضرب ميزان القوى الجديد كما أفرزه الاحتلال الاسرائيلي، والذي نجم عنه اعتلاء حزب الكتائب للسلطة وتعزيز التواجد العسكري لـ «القوات اللبنانية» في الجبل.

الدروز تمسكوا بعراقة تاريخهم الجبلي. والشيعة رفضوا التعاطي معهم وكأن وجودهم ظرف مؤقت في بيروت وضاحيتها الجنوبية، حيث خافوا من خطر تعرضهم لعملية جرف سكاني قد تقدم عليها السلطة مدعومة بالأساطيل الأطلسية التي أثارت علامات الاستفهام حول دور الشيعة في تغطية العمليات الانتحارية ضد جنود وحدة «المارينز» الأميركية والمظليين الفرنسيين.

إذن كل طائفة وجدت السبب الخاص بها والذي يدفعها إلى إقامة التحالف المشترك، مع الطائفة الأخرى، بوجه عدو مشترك، هو السلطة.

على أن السبب الخارجي بقي الأقوى، لأن التحالف الدرزي -

الشيعي رضخ لظروف محلية ومصيرية بآن. غطاؤه الوطني كان مواجهة إفرازات الاجتياح الاسرائيلي وإسقاط اتفاق ١٧ أيار.

من خلال هذه التجربة يظهر جلياً أن «الشعور الوطني» أو ما يسمى بالاجماع الوطني، يأتي غالباً بفعل عوامل خارجية. السبب الخارجي هو الذي يوحد ويثير قسمة اللبنانيين، بدليل أن «جبهة الخلاص الوطني» التي تأسست لمناهضة مرحلة ١٧ أيار، لم يلبث عقدها أن انفرط ساعة توجه الزعماء اللبنانيون إلى جنيف ولوزان للبحث في مستقبل البلاد. أعضاء الجبهة انقسموا بآرائهم وعاد كل واحد منهم إلى خندقه الطائفي، وبالفعل فصيغة الجبهة قامت أساساً على جمع الرؤوس الطائفية البارزة حول هم سياسي واحد، من شأنه، إذا تحقق، إعطاء كل طائفة الدور الذي تحلم بلعبه في تقرير سياسة لبنان، وعليه، فالوحدة «الوطنية» تبدو وحدة طوائف ومنها تبدو عبارة الوطن ناقصة وتتداخل فيها عوامل التجزئة.

وحتى تركيبة جبهة الخلاص ظلت ناقصة في وقتها، فهي ضمت أقطاب الموارنة (سليمان فرنجية) والدروز (وليد جنبلاط) والسنة (رشيد كرامي) بينما ظلت المشاركة الشيعية («أمل» - نبيه بري) تتم بالتنسيق معها من خارج بنيتها.

فلا يمكن أن يغيب عن البال إذن حجم المعاناة والمأزق الذي واجهته الحركة الشيعية الصاعدة. من جهة، هي لا تستطيع الدخول في تحالفات راديكالية ومشروطة زمنياً، ومن جهة ثانية، وبالنظر إلى اتساع تمددها الجماهيري بين بيروت والجنوب، لا تستطيع مواجهة ترددها بين أمرين:

- إنتماؤها الإسلامي الذي يحتم عليها الانضواء في حركة نهوض لها امتداداتها الدينية خارج لبنان وبالشرط الذي يفرض عليها الانخراط في عملية تثوير جماهيرية طويلة الأمد، فضلاً عن حتمية تصورها للصراع مع إسرائيل صراعاً مفتوحاً يتعدى النطاق الاسرائيلي حتى ليصل إلى أعداء «القوى المستضعفة» في العالم.

- إنتماؤها الطائفي يفرض عليها تقليص تمددها الثوري - الجماهيري، كونه وحده الكفيل بإشراك الشيعة في أية تسوية سياسية من شأنها أن تؤدي إلى وفاق (وطني الشكل وطائفي المحتوى).

المأزق الشيعي يبقى أكثر تعقيداً، ولعل بوادر عقدته بانت في استيعاب الشيعة لحجم وجودهم في بيروت، نسبة إلى الفرز المناطقي الذي عرفته المدينة بشكل لا يتوقف بالمقارنة مع سائر القرى والمدن التي وصلت فيها حركة التهجير والهجرة إلى حدود حاسمة.

طبعاً، ذلك يفرض ضرورة التعبير عن انتماء، خصوصاً في الشطر الغربي في بيروت نظراً لفاعليته الثقافية التي كانت منفتحة على تيارات فكرية متعددة ومتضادة قبل الاجتياح الاسرائيلي. هنا بالضبط تبدأ الاشكالية الثقافية مع الأخذ بالاعتبار شكل الثقافة الناجمة عن الفرز المناطقي. فالثقافة الجديدة ليست وليدة زمن تاريخي[1] يعود إلى الغنى والتنوع السائد ما قبل الاجتياح. هناك محاولة للاستفادة من عبر وتجارب سياسية سابقة مقابل التعبير عن انتماء يحتل الحيز الخاص به، هذه المرة، على خارطة ديموغرافية - طائفية يأتي الشيعة في مركز صدارتها.

هكذا حاول المثقفون إختصار وتجاوز المراحل السياسية السابقة للاجتياح ضمن تصور أكثر ذاتية وأكثر استيعاباً لواقع التقسيم الجديد، وإن كان أسلوب عملهم لا يختلف عن أشكال سنوات الحرب الأولى، فكما قدم السينمائيون أعمالهم عشية حرب ١٩٧٥ بدعم مباشر من المؤسسات الإعلامية في التنظيمات الفلسطينية، حذت الحركة الشيعية الصاعدة حذو الفلسطينيين بدعم وتشجيع الإنتاج السينمائي في الحقل الوثائقي، القابل للتطور في مشاريع تطرح نفسها تجارياً ودعائياً في مجال الفيديو.

(١) ثقافة «الزمن التاريخي» لا تعني هنا تلك المستمدة من منابع أصولية وإنما تلك التي يراها أتباعها في مرآة الحاضر، مستندين إلى حقيقتهم التاريخية في أصل وجودهم الديني والطائفي.

وتجلى ذلك أكثر ما تجلى في فترة الركود السياسي والعسكري التي أعقبت ٦ شباط ١٩٨٤ . لكن البارز في هذا الشأن أن عملية التمويل ظلت بعيدة عن التدخل الحزبي والتنظيمي المباشر، فالحركات السياسية المعروفة إسماً وفعلاً دفعت إلى الواجهة الهيئات والتنظيمات الشبابية أو الفروع الإعلامية المنبثقة عنها والتي ساهمت في تحقيق أشرطة ميدانية عن المعارك على خطوط التماس أو تصوير الوثائق والرموز التي لها علاقة بتراث وموقع الطائفة في الحرب.

ليس ثمة من فائدة تذكر في تعداد أسماء تلك المؤسسات والهيئات الشبابية التي بقي نشاطها مغموراً ومحصوراً داخل الأحياء الشعبية بحيث توزع النشاط بين المسرحيات والحفلات الغنائية العابرة، لكن على سبيل ضرب المثال تمكن الاشارة إلى المحاولة اليتيمة التي أرادت التعبير عن نفسها سينمائياً من خلال شريطي الفيديو اللذين عكفت على تنفيذهما «اللجنة الفنية للإعلام السينمائي» وهما «شيخ الشهداء» و «قيام المستضعفين». كلا الفيلمين لا يطرح نفسه على أساس الانتماء الوثائقي بالمقارنة مع توجهه إلى العمل ذي الطبيعة التعبوية. وعلى كل فالإنتاج لا يقدم نفسه كمشروع سينمائي أو تلفزيوني بقدر ما يحاول إدراج نفسه في صيغة العمل السياسي. هكذا نعود مجدداً إلى مشكلة الإنتاج وهي بالأحرى مشكلة انتماء الإنتاج إلى حقله الذي تصدر عنه الأعمال الفنية. لذا، يعود ويبرز دور تعامل النخبة مع النخبة. النخبة المنتجة مع النخبة المبدعة.

سوف نتجاوز قليلاً هذه الإشكالية بغية الرجوع إليها بشكل أقوى، وذلك بملاحظة العلاقة الوثقى بين الحزب أو التنظيم السياسي والمصدر المادي الذي يتيح له ممارسة نشاطه التعبوي عسكرياً وإعلامياً: قبل الاجتياح الاسرائيلي إنهمرت الأموال من كافة المصادر العربية والدولية وأثرت في الانتعاش الاقتصادي العام.

بعد خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، تضاءلت نسبة الأموال

الموظفة والمستوردة من الخارج، وللتعويض عن هذا النقص، تكتلت الفئات المتمولة من أثرياء الطوائف وشكلت كل فئة ظاهرة مستقلة في إطار طائفتها. الإطار إتخذ أشكال المؤسسات الاجتماعية، الانمائية، التربوية، وهذه المؤسسات وجدت في حريتها المالية ما يسمح لها بالتمدد خارج حدود طائفتها وقتما تشاء.

مؤسسة رفيق حريري، «أوجيه لبنان»، تستطيع أن تكون مثلاً جامعاً عن تنامي نفوذ المتمولين في الحرب، علماً أن هذه المؤسسة، بالذات، حاولت لعب دورها في البداية ضمن تصور شامل لإعادة بناء وترميم المناطق، وسعت بالفعل إلى تكليف المخرج مارون بغدادي بتحقيق فيلم تسجيلي عن خطة إعادة تعمير بيروت: المشروع ظل حبراً على ورق واصطدم مثله مثل باقي مشاريع المؤسسة بعوائق حدت من حرية «أوجيه لبنان» وجعلت نشاطها محصوراً ولو بشكل مؤقت داخل المناطق الإسلامية.

المثل الأسطع سينمائياً على تعدد وجوه اللوبي المالي (والسياسي) الجديد يبرز من خلال «الجمعية الإسلامية للتخصص والتوجيه العلمي» التي تبنت إنتاج مشروع تسجيلي لبرهان علوية بعنوان «رسالة من زمن الحرب»، وتفصيل ذلك أنه بعد إقامة غير قصيرة في باريس، عاد علوية إلى بيروت ومعه فكرة تحقيق سلسلة حلقات تلفزيونية قصيرة، عن الحرب، وتقوم على مساهمة نصوصية من مثقفين يتولون تباعاً الادلاء بآرائهم. بعد تنفيذ حلقة واحدة من البرنامج في تشرين الأول ١٩٨٣ (بناء على نص للشاعر طلال الحسيني)، تلقى المخرج قرار لجنة قراءة النصوص في مجلس إدارة تلفزيون لبنان، برفض المسلسل برمته. عندئذ، إنتقل علوية إلى إعداد «رسالة من زمن الحرب» وحظي بموافقة «الجمعية الإسلامية» بعد وضع تصوره للسيناريو على أساس حركة الهجرة اللبنانية منذ العام ١٩٤٨.

إنطلق المخرج من شخصيات تعيش في بيروت وسبق لها أن هاجرت من الجنوب. بعضها سافر إلى ألمانيا وبعضها الآخر أتى إلى بيروت لتأمين

قوته اليومي، واستقر المطاف بالجميع، أخيراً، في هذه العاصمة التي تنتقل فيها الكاميرا إلى ضاحيتها الجنوبية.

في الضاحية الجنوبية المهدمة، ينتقي المخرج مادته الروائية المصاحبة للوقائع التسجيلية، فهناك صبي يشير إلى البناية المحترقة التي كان يقطن فيها مع عائلته والجيران الذين تشردوا وانتقلوا للسكن في مناطق أخرى من بيروت، وخاصة في شارع الحمراء حيث يروي الناس ذكرياتهم عن الهجرة، السفر، تجربة الاقامة خارج البلاد والعودة إلى البلاد حيث العودة، كما الإقامة، مأساة.

برهان علوية رأى في دمار الضاحية الجنوبية شهادة على «هيروشيما جديدة» لكن مادته التسجيلية ظلت أبعد عن الوثيقة التي يقدم من خلالها المخرج شهادته وانطباعه عن أناس يعيش في جوارهم كمثقف هامشي، له صفة المراقب.

العمل بدا في صيغته الفكرية (والإنتاجية) بمنزلة المشروع الداعي إلى نبش ذاكرة الطائفة، في وقت أصبحت فيه الطائفة على مقاس الأقلية من مختلف نواحيها السوسيولوجية، الانتروبولوجية والثقافية.

ومن الضروري الإشارة إلى أن المخرج حاول تعميم (دون الابحار في عمق) الحالة التراجيدية عبر إسماع المتفرج أصوات المهجرين من الدامور وشهادة مقاتل عاش هول مجزرة صبرا وشاتيلا، عام ١٩٨٢، لكن رؤية الفيلم التراجيدية بقيت خارج الجوهر المصور مع بقاء الفيلم صورة عن وضع ديموغرافي شيعي يتبلور بإطراد كلي ولا ينسجم مع رغبة المخرج في استخلاص الميثولوجيا الشيعية كما تتجلى في ذاكرة الناس المعاشة.

الموضوع برمته بدا غير قابل للتوسع في نطاق سينمائي شامل، فالتعاطي مع الحالة الشيعية، كظاهرة ميثولوجية، إنحصر في مساحة معينة من البحث الوثائقي الذي يصب في مسألة الهجرة والتهجير؛ وهنا يصعب الحديث عن قدرة السينما التسجيلية على الانتشار في لبنان خارج مجال

الفيديو والتلفزيون («رسالة من زمن الحرب» فيلم ١٦ ملم). ربما لهذا السبب وعلى الرغم من اتساع الرقعة الجماهيرية الشيعية، فشلت السينما المتصفة بخاصية شيعية في تقديم نفسها إلى ساحة النقاش الرحبة. فشلها يعود إلى عدم تبلورها في مشروع روائي موجه إلى قطاعات جماهيرية متنوعة، وعلى رقعة لا يتجاوز تحديدها أي تعبير ثقافي كان. فالمادة الوثائقية تشكل سلاح الدحض والدعاوة الذي يدعم موقف وتطلع الطائفة السياسي، وهي بالذات إشكالية الأفلام المبنية وفق خط الشيعية السياسية، أو التي انحصر تعبيرها عن ميثولوجيا شيعية إجتماعية، أو ميثولوجيا حسينية دينية إسلامية في أشكال وثائقية لا تستطيع الاستفادة من فرصة الانتشار الواسع في صالات العرض التجاري.

إزاء ذلك، كانت الحاجة ماسة إلى ظهور البديل الروائي الذي يخفف تلقائياً من عبء البروباغندا في أفلام مبنية على دعامة واقعها التسجيلي مقابل الإفادة القصصية من حدث قائم بقوة، حيث يناط بالقصة إيصال البعد الوطني الأمثل للحدث.

هذا الشكل الروائي - التسجيلي عثر عليه تقريباً المخرج الراحل أندريه جدعون عندما أراد، من زاوية الانتماء الطائفي والتعبير عن معاناة مناطقية، مزج الواقع التسجيلي - بالألوان - بالواقع الروائي - بالأبيض والأسود في فيلم «لبنان رغم كل شيء» الذي كان فاتحة نتاجات المرحلة الطوائفية؛ لكن جدعون إحتاج إلى «الحدث القائم بقوة» والذي غاب عن فيلمه، وهو الأمر الذي لم يشكل أية عقدة للسينمائيين الراغبين في دغدغة العاطفة الشيعية. الحدث بالنسبة إليهم كان تلاحق عمليات المقاومة في الجنوب، إلى حد أصبح فيه الحدث بديلاً ميثولوجياً آخر عن الظاهرة التاريخية والتراثية للحالة الشيعية، سيما وأن الأصل يرتد إلى مكانه الطبيعي - الجنوب - خلافاً للتصور السوسيولوجي الذي وضعه برهان علوية بالانطلاق من واقع بيروتي.

من استيعاب هذه الحقائق ومن وحي ميثولوجيا البطولة الجارية في الجنوب أمام تراجع حدة التحوير الثقافي والأدلجة المدنية، كرت سبحة المشاريع الروائية عن مقاومة الاحتلال. المخرج صبحي سيف الدين كان أول المبادرين إلى تصوير فيلم يحمل عنوان «الجهة الخامسة» عن سيناريو لرفيق نصر الله ومن إنتاج جمال شمس الدين وعبدالله فريدي الذي لعب أيضاً دور البطولة إلى جانب أحمد الزين.

قرار سيف الدين بإخراج الفيلم جاء عقب تأخر إنجاز وعرض فيلميه الأخيرين «المزيفة» (١٩٨٣ ـ قياس ١٦ ملم) و«وطن فوق الجراح» (١٩٨٤ ـ ٣٥ ملم).

وبالإضافة إلى ذلك، أثر تصاعد العمليات الانتحارية في الجنوب على الاسراع بإنتاج الفيلم دون الأخذ بعين الاعتبار شحة الموازنة وقلة عدد الأفلام الخام وحاجة معدات التصوير إلى صيانة شاملة. فاقترن ضعف النوعية بهبوط مستوى التنفيذ واحتكام المخرج إلى المادة الوثائقية للتعويض عن النقص في المادة الروائية، ودعم السيناريو في سد ثغراته وتوسيع موضوعه، وكان ذلك بمثابة أسلوب غير معلن سوف يحث باقي المخرجين على الاقتداء به بعد الاقبال الساحق الذي عرفه «الجهة الخامسة» في عرضه الأول حيث جاء ترتيبه بين الأفلام العشرة الأكثر إيراداً في موسم ١٩٨٤ السينمائي.

فعلى أثر هذا النجاح، تشجع رضا ميسر لإخراج «الجنوب الثائر» بموازنة أقل وبالتعاون مع ممثلين غير محترفين دون الحاجة إلى كتابة سيناريو روائي كامل، فاللعبة بقيت إياها وعلى أساس: عدد قليل من الأشرطة الخام لقاء كمية محترمة من المشاهد المستعارة من أشرطة وثائقية وروائية حربية. النتيجة التجارية كانت مشجعة[1] إلى درجة إعلان المخرج عن

(١) العرض الأول تم في السنة التالية، ١٩٨٠.

تأهبه لتصوير فيلم آخر عن ذات الموضوع وبعنوان «الجنوب الدامي».

الملاحظ في تجربة رضا ميسر أنها اختلفت عن تجربة صبحي سيف الدين في إشراف ميسر شخصياً على الإنتاج من خلال شركته الخاصة «الشهباء للسينما»، وفي اعتماد المخرج ـ السيناريست مبدأ اختيار الشخصيات على قاعدة توفيقية وبشكل يراعي الحساسيات الطائفية، فثمة أكثر من بطل: بطل مسلم يصرخ «الله أكبر» بوجه العدو الاسرائيلي، وبطل مسيحي يفصح عن هويته في النهاية بتقبيل الصليب الذي يخفيه في صدره.

للوهلة الأولى، تتراءى أوجه الشبه بين أفلام الموجة الطائفية، من «لبنان رغم كل شيء» إلى «الجهة الخامسة» و«الجنوب الثائر»، لكن الذي يجمع حقيقة بين الأفلام الثلاثة هو توافقها البنياني في دمج الوثائقي بالروائي. الوثائقي يمثل عنصر «حقيقة»، والروائي يعتبر جسر اتصال بالجمهور ومادة يتكيف بواسطتها الروائي ضمن «حقيقة» مستوعبة طائفياً.

والكلام على هذا النحو يبدو عقلانياً أكثر منه واقعياً في تحليل الفوارق القائمة بين الأفلام الثلاثة. فطائفية «لبنان رغم كل شيء» مردها التوجه العام المرسوم من قبل الطرف المنتج وهو مؤسسة دينية معروفة باسم «اللجنة الأسقفية لوسائل الإعلام».

أما الفيلمان الآخران فكان عليهما تجاوز الرقابة المسبقة للتنظيمات السياسية، وعندما تحقق لهما ذلك، سارع منتجوهما إلى خوض التجربة على المستوى الروائي التجاري المعهود. فكل منتج ينتمي واقعاً إلى الوسط السينمائي وليس إلى مؤسسة دينية أو طائفية. وطائفية الفيلمين لم ترتكز أساساً إلى أفكار محض طائفية، لأن هذه الأفكار عبرت عن نفسها بذهنية مركانتيلية استغلت شكل الخريطة الديموغرافية التي حولت شيعة بيروت إلى أكثرية بإمكانها المساهمة في رفع إيرادات الفيلمين. وهنا المكان يلعب دوره في تحديد الانتماء الطائفي للفيلمين بطريقة صافية. ذلك أن أندريه جدعون عندما عرض فيلمه في آذار ١٩٨٣ إنما عرضه في محيطه الطائفي الطبيعي في

جونيه، كما حاول تحوير فكرته فنياً لتؤول إلى تمثيل خاصية «ملحمة البقاء» في حدود مناطقية معينة. أما صبحي سيف الدين ورضا ميسر فقد حققا فيلميهما على قاعدة الاستعارة، استعارة الأماكن واستعارة الجمهور، لسببين، الأول يتعلق باستحالة التصوير في مناطق الجنوب لوقوعها في قبضة الاحتلال، والثاني يتصل بانحسار الكثافة الجماهيرية في بيروت بعد تعطل عمل الصالات الرئيسية خارج العاصمة، وتعذر تقديم هذا النوع من الأعمال في الشطر الشرقي من بيروت.

بمعنى ما يمكن القول أن مصداقية أندريه جدعون لا تقارن بالتوجه التجاري لدى صبحي سيف الدين ورضا ميسر. والحقيقة أن المصداقية الإسلامية القائمة على واقع شيعي لم تتبلور جدياً قبل إقدام المسرحي روجيه عساف على تنفيذ الفيلم الطويل الأول لفرقة «الحكواتي»، والذي بوشر بتصويره على مراحل بدءاً من العام ١٩٨٤[1]، وهو بعنوان «معركة» ويدور حول ثلاثة محاور: عاشوراء، إنتفاضة قرية معركة في سياق المحاولة لتأريخ نشأة المقاومة التي تشكل أبرز محاور الفيلم.

فيلم روجيه عساف أتى امتداداً لمحاولته نقل تجربة «الحكواتي» المسرحية إلى سينما بعد فيلم فرقته القصير «حكاية الحاج محمد» ومسرحيته الشهيرة «أيام الخيام» التي أخرجها على شريط فيديو قبل فترة وجيزة من البدء بتنفيذ «معركة».

وهنا يبرز الالتباس في تحديد الهوية المنتجة، بين المعلومات القائلة بمساهمة جهات سياسية مثل حركة «أمل» في عملية التمويل، والمعلومات القائلة باعتماد فرقة «الحكواتي» على دعم مجموعة من المتمولين الشيعة.

الهدف الأخير والأهم من العملية يصب في توجه روجيه عساف الإسلامي ونظرته الإيمانية إلى ناس الجنوب الذين حاول عبر تعاونه الفني

(١) أصبح الفيلم جاهزاً للعرض في صيف ١٩٨٥.

معهم، إثبات مفهومه للسينما والمسرح - والفن عموماً - كأداة تستخدم وقت الحاجة إليها لتعبير الجمهور بنفسه عن واقعه.

هذا الأمر ساهم في تعدد التيارات الفنية الباحثة عن طريق صعودها بما يكفل تكريس ظواهرها؛ وبالرجوع إلى الوراء قليلاً، يمكن ربط هذه الحالة العامة بالدور الذي لعبه الاحتلال الاسرائيلي في خلخلة الموازين الوطنية والثقافية، وإحداث التبدلات الجذرية في الخارطتين الجغرافية والسياسية.

لقد تمتعت السينما أكثر من غيرها من وسائل العرض، بحرية التحرك والتنقل بين المناطق؛ واستفادت من مرحلة فتح المعابر بين شطري العاصمة منذ نهاية حرب السنتين ولغاية صيف ١٩٨٢، موعد الاجتياح الاسرائيلي، وبمراجعة تواريخ الإنتاج، نلاحظ بسهولة أن فترة الإنتاج الحقيقية لسينما الحرب، هي فترة ذات عمر قصير، يناهز الثلاث سنوات (من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٢)، وما حدث بعد ذلك كان أبعد عن السينما وأقرب من محاكاة الحرب كما انعكست في معظم الوسائل الفنية. أسباب ذلك ترجع إلى أشياء عديدة: تقلص انتشار الأفلام في السوق الداخلية جراء اتباع سياسة تحويل المناطق إلى نقاط عسكرية، ثم تعطل الحياة الاقتصادية والاجتماعية في تلك المناطق وفرض الرقابة الصارمة دينياً على مختلف الأنشطة الثقافية والفنية في طرابلس، وكان من نتائج هذه الضغوطات إنتقال مراكز الثقل الرئيسية لعمليات العرض التجاري إلى بيروت. ولكن أي بيروت وفي أية ظروف؟ بيروت عاشت وضعها الأمني والاقتصادي المتدهور: من انقطاع الكهرباء، وقانون منع التجول الذي ألغى تلقائياً جميع الحفلات المسائية، إلى إقفال المعابر والقصف العشوائي والاشتباكات الجانبية التي خلقت حالاً من الذعر واستوجبت بقاء الناس في بيوتهم لمتابعة بث الأجهزة التلفزيونية والفيديو.

المتضرر الأكبر من هذا الوضع لم يكن بالدرجة الأولى أصحاب

المحاولات الجادة ولكن أصحاب الأفلام الموجهة تجارياً إلى الجمهور العريض. هذه الأفلام تعرضت للتأخير في تنفيذها، أو تعيين الموعد المناسب لعرضها، ومن حصول هذا الأمر نشأت أزمة تواصل الإنتاج وتعثر التصوير بالشكل التعاوني الذي كان قائماً بين أبناء المناطق المتناحرة.

الأزمة الحقيقية تمثلت بوجهها العملي في خطورة تلاشي «السينما الجديدة» بعد غياب فاعلية عناصرها. تلك العناصر استندت إلى وحدة النظام ومركزيته السياسية التي كانت محاطة بهالة من القدسية في قصص أفلام موجة الحرب. لذا، وجد السينمائيون أنفسهم أمام أزمة قصة تستطيع أن تتماشى مع الظرف الجديد، وإلى جانب ذلك لا يمكن إغفال تفاقم الأزمة الاقتصادية على نحو مريع في أواخر العام ١٩٨٤، فالأفلام الخام التي تشترى عادة بالدولار الأميركي والعملات الصعبة، ارتفعت كلفتها بهبوط قيمة الليرة اللبنانية، وصار شراؤها يعني رفع الموازنة إلى ما فوق الحدود الوسطى وهذا يعني تفاقم احتمالات الخسارة بالنسبة إلى الفيلم اللبناني الذي يعتمد أساساً على مردوده من السوق الداخلية، وهذه السوق لم تعد إياها كما كانت بالأمس إذ تحولت من سوق لبنانية إلى سوق بيروتية.

ولا يخفى أيضاً أن ارتفاع نسبة غلاء المعيشة وتراجع معدل الإنتاج السينمائي أدى بدوره إلى خسارة العناصر البشرية، وخصوصاً تلك العاملة في المجالات التقنية الفقيرة، والتي وضعت الحل الأخير لأزمتها بالتوجه إلى مهن حرة تعود عليهم بفائدة مادية أفضل.

من تضافر كل تلك الأسباب ومن تمزق الساحة اللبنانية وفراغها، أخذت بوادر الهجرة السينمائية تلوح في الأفق. ففي الوقت الذي شهد شيئاً من الهدوء في مطلع ١٩٨٣، طلعت موجة الإنتاج بأسماء بعضها جديد وبعضها الآخر معروف، وكانت الفترة فترة ظهور الأفلام المطعمة بوجوه وأسماء تلفزيونية. المخرج سمير الغصيني صور فيلم مغامرات بعنوان «عودة البطل» مع محمد المولى ومادلين طبر الخوري. والمخرج الدعائي ونقيب

السينمائيين اللبنانيين فؤاد جوجو، ساهم بإنتاج عمله الروائي الأول «المخطوف»، بالاشتراك مع إبراهيم مرعشلي بطلاً ومنتجاً مشاركاً وكاتباً لسيناريو الفيلم. وفي مجال آخر، عرض يوسف شرف الدين «المجازف» من إنتاج شركة «غاليه فيلم» التي يملكها هو وأخوه الممثل فؤاد شرف الدين. بعد عملية العرض هذه، انتقل شرف الدين إلى إخراج فيلمين «حبي الذي لا يموت» للمنتج حبيب مجاعص، من بطولة هلا عون والمطرب ملحم بركات، و«الرؤيا» من إنتاج «غاليه فيلم» وبطولة فؤاد شرف الدين وهو أول فيلم تجاري يطرح انتماءه إلى سينما الخيال ـ العلمي ،إذ تجري أحداثه في بيروت، القرن الحادي والعشرين.

وعلى صعيد آخر، إنخرطت الكاتبة التلفزيونية جنفياف عطا الله في ميدان السينما، فكتبت ونفذت إنتاج «سامحني حبيبي» لحساب شركة «هيثم فيلم»، والفيلم من بطولة سمير شمص. أما الممثل التلفزيوني جورج شلهوب فقد إشترك في إنتاج وبطولة عمله السينمائي الأول «شبح الماضي» للمخرج جورج غياض. كذلك وَفَدَ منتج جديد إلى الساحة يدعى مروان بضعان وأعلن عن تقديم الفيلم الروائي الأول لزيناردي حبيس، «إمرأة في بيت عملاق» من بطولة أنطوان كرباج ومجموعة من ممثلي الشاشة الصغيرة.

هذه الدفعة من الأفلام أنتجت في وقت واحد لتبشر بادىء ذي بدء باستمرارية الإنتاج، لكن تدهور الوضع الأمني وتعثر تنفيذ وإطلاق الأفلام المذكورة عزز فكرة الهجرة، فقرر فؤاد جوجو السفر إلى أثينا لمتابعة نشاطه في حقل الدعاية وآثر تيسير عبود استئناف تجربته السينمائية والتلفزيونية في دول الخليج والقاهرة التي يقيم فيها بشكل دائم، وعندما تأخر عرض «عودة البطل» إلى نهاية شتاء ١٩٨٤، فضل سمير الغصيني تصوير فيلمه «عروس البحر» في أثينا وبعض أنحاء باريس وبيروت.

غير أن الهجرة الفعلية لم تتأكد سنة ١٩٨٤ إلا بسفر يوسف شرف الدين إلى القاهرة في محاولة منه للقيام بتجربة مماثلة لتجربة تيسير عبود ولكن

في مجال سينما الأكشن البوليسية، بعد أن تمكن من فرض اسمه في توقيع إنتاج سعودي ـ مصري مشترك لعبت بطولته بوسي وفاروق الفيشاوي وكان عنوانه «صراع الأيام».

وبين «صراع الأيام» و«عروس البحر» و«سامحني حبيبي» تظهر أكثر من علامة مشتركة تعيد إلى الأذهان فكرة التعاون التجاري الذي قام في الستينات بين المصريين واللبنانيين. الكاتبة جنفياف عطا الله استقدمت تيسير عبود من القاهرة ليس لندرة السينمائيين العاملين في بيروت وإنما للاستفادة من خبرة مصرية في الفيلم الجماهيري؛ والمخرج سمير الغصيني ارتأى في «عروس البحر» الذي أنتجه ابن الرائد السينمائي علي العريس، هادي العريس، تطعيم موضوعه اللبناني باللهجة المصرية التي نطق بها بطل الفيلم المطرب وليد توفيق وباقي الممثلين المصريين المساهمين في العمل: سمير غانم، سميرة صدقي وحتى الممثلة اللبنانية المقيمة في القاهرة ليز سركيسيان (إيمان).

ومن جهته، تخلى يوسف شرف الدين عن أحلامه في فيلم لبناني بحت فأعطى «صراع الأيام» كفيلم مصري بمواصفات مصرية. إنها مرحلة مراجعة الحسابات تجارياً والبدء بالتخلي عن الأحلام اللبنانية. فمن تلك الأمثلة، واجه السينمائيون «حقائق المهنة»، وأهمها دور العنصر المصري في بلورة المشروع التجاري الناجح.

ولعل الحقيقة المستترة خلف كل تلك المعالم ومظاهر الغنى في تعدد مصادر الإنتاج وتجددها، تكمن في الشعور الدائم بالعودة إلى مرحلة البداية. فلا يكفي ظهور منتج جديد بقدر ما يستطيع هذا المنتج الاستمرار في عمله. يكفي المرء إلقاء نظرة إلى الوراء ليجد أن منتجي مرحلة ١٩٨٠ ـ ١٩٨١ ـ ١٩٨٢ غابوا كلياً عن ساحة العمل في مرحلة ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤. هذه المرحلة انقضت طارحة قضية البحث في بدايات الإنتاج وأزمة كتّاب السيناريو الذين مثلهم مثل المنتجين ـ إنقطعت أخبار مساهماتهم في صناعة

السينما بعد أن تميز نتاج بعضهم بالغزارة في بداية الموجة.

إذن ساحة الإنتاج قابلة دائماً للفراغ ولا يبقى فيها غير المخرج المتخبط في أوهام المحاولات الفردية.

ولئن استعاد القطاع التجاري شيئاً من أجواء الإنتاج المصري ـ اللبناني في الستينات، فالمحاولة الفردية المدعومة بخبرة «الغير» إتخذت شكلاً مغايراً في إقدام جوسلين صعب، في نهاية ١٩٨٤، على المساهمة بإنتاج وإخراج عملها الروائي الأول «غزل البنات ـ ٢» بالاشتراك مع ممثلي الإنتاج الفرنسي ـ الكندي، حيث تولى البطل الفرنسي جاك فيبير التحدث بالمحكية اللبنانية. إنه مثل بسيط يساق للإلمام بكيفية تصرف السينمائي اللبناني تجاه التشتت وأزمة فقدان الأصل ـ فقدان المثال الوطني ـ فعلى هذا النسق أتمت هيني سرور تجربتها الروائية الأولى «ليلى والذئاب» بالاعتماد على مصدر إنتاجي إنكليزي (مؤسسة الفيلم البريطاني) رأى نفسه مهتماً بموضوع المخرجة عن قضية المرأة العربية، فقدم الفيلم في عدد من المهرجانات، بينها مهرجان «أيام قرطاج السينمائية» في تونس ١٩٨٤.

كل ذلك يأتي في خضم أجواء التفتت؛ والتباين الواضح في أطراف الجسم الفني اللبناني برز بعد أحداث ٦ شباط ١٩٨٤ في تمركز الخبرات التلفزيونية في بيروت الشرقية وانحصار الجزء الأكبر من الخبرات السينمائية في بيروت الغربية.

وشهد الوضع السينمائي تكامله التقسيمي مع إعادة إفتتاح استوديو «الصخرة»[1] قرب شاطىء الأوزاعي، فصار بالإمكان الحديث عن سينما غربية وشرقية، هي أيضاً سينما ساحلية كونها تمتد على طول الشاطىء اللبناني من جونيه إلى خلده مروراً بمناطق الجبال الداخلية التي استخدمت لتعزيز العناصر الجمالية في قصص الأفلام.

(١) الاستوديو كان موجوداً قبل فترة الاجتياح واقتصر نشاطه على الأشرطة التسجيلية. بعد الاجتياح وفترة الاقفال أعيد افتتاحه بفيلم «الجهة الخامسة».

ولا شك أن تقلص إمكانية الإنتاج طرح احتمال التحول إلى الخيارات المتفرعة عن السينما، وأبرزها الفيديو. فكانت المحاولة الروائية الأولى من جوزف منصور بفيلم لم يوزع جيداً، «وتستمر الحياة» (١٩٨٣)، أعقبه فيلم آخر، «وكان اللقاء» (١٩٨٤)، أسس من خلاله منصور نواة شركة إنتاجية خاصة بقطاع الفيديو وتدعى «شركة الأرض الفنية»، لكن نشاط الشركة توقف نهائياً بعد صدور عملها الأول، على أن إنتاج الفيديو لم يتوقف مع مبادرة ربما كريمة إلى إخراج عمل مميز بعنوان «صور أهديها إليكم»، من إنتاج «دار الأيتام الإسلامية» وهو شريطها الطويل الأول بعد سلسلة تحقيقات تلفزيونية.

الملفت في طبيعة هذا التحول «الفيديوي» هو أن النشاط الجامع بين الرغبة السينمائية في التعبير واستغلال الفيديو كأداة ممكنة للوصول إلى لغة التعبير هذا، لم يؤسس في إطار البحث عن أفق ترسم من خلاله التجربة خطوطاً واضحة لمسارها. المحاولة جاءت تلو المحاولة وظلت عوداً على بدء، مصيرها التبعثر في اتجاهات محكومة بمحدودية وانفلاش زمنها انفلاشية الحرب المتطورة باختلاف كل لحظة من لحظاتها.

الفصل السابع

افاق المستحيل

من جملة الانعكاسات السلبية التي أدت إليها فترة ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤، كان اختلال معدل الانتاج السنوي على نحو يجعل عملية تنفيذ وعرض أي فيلم تستغرق سنتين أو أكثر، مع العلم بصعوبة الحديث حقيقة عن «معدل انتاج سنوي» ثابت وطبيعي.

لكن في حال اعتبار فترة ١٩٨١ ـ ١٩٨٢ من أكثر الفترات خصوبة ـ حيث يقع بالفعل ازدهار موجة أفلام الحرب ـ فإن العام ١٩٨٥ ما كان ليجيء لولا تأكيده على تنبؤات رافقت فترة ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤، كونه العام الذي شهد تقديم العروض المتأخرة والأفلام التي دام انتاجها بين الأشهر الأخيرة والأولى من ١٩٨٤ـ١٩٨٥، والأفلام التي لم ينته تنفيذها تصويراً وتوليفاً.

من مثل ذلك جاء عرض «شبح الماضي» لجورج غياض ثم جاء «المخطوف» لفؤاد جوجو و «أماني تحت قوس قزح»، الفيلم الاستعراضي المستوحى أيضاً من مأساة الحرب، والذي عاد به سمير أ. خوري إلى حقل الاخراج بمعية منتج جديد، ميشال ش. مجدلاني، بعد توقف مستمر منذ إخراجه لـ «ذئاب لا تأكل اللحم» قبل ثلاث عشرة سنة. عاد معتمداً على حضور الطفلة ري مي بندلي التي غنت مأساة لبنان باللغات الثلاث الانكليزية، الفرنسية، المحكية وضربت شهرة شعبية وصلت حدودها إلى برامج المنوعات في التلفزيون الفرنسي.

«أماني تحت قوس قزح» و«المخطوف» عرضا في فترة متقاربة زمنياً، حيث كان رفيق حجار منهمكاً في انجاز فيلمه الثالث «بيوت من ورق» الذي بدأ بتصويره في نهاية ١٩٨٤ لحساب شركة «مسلكو» التي أعلن عن تأسيسها صالح العجم وعمل فيها بصفة منتج منفذ.

على هامش هذه الحركة، وفي مجال متنقل، واصل روجيه عساف تصوير «معركة» في بيروت وضواحيها وعدد من قرى البقاع، وعندما حان الصيف انتقل في أواخر شهر أيار إلى باريس لتوليف الشريط، أي في نفس الفترة التي كانت جوسلين صعب قد انتهت من مشاركتها في برنامج «أسبوعا المخرجين» في مهرجان «كان» حيث لاقت شيئاً من الحفاوة الفرنسية مقابل الحملة المضادة التي شنها النقاد العرب على فيلمها «غزل البنات ـ ٢».

على نسق الانتاج الذي نفذه روجيه عساف على شريط من قياس ١٦ ملم ومن تمويل مجموعة من «المتمولين»[١]، حمل صيف ١٩٨٥ مشروعاً تسجيلياً جديداً من نوعه: فيلم ١٦ ملم يهدف للتعريف بالموحدين الدروز، «حياة النحل»، أشرفت على إنتاجه «شركة صفا للإنتاج الثقافي والسينمائي» التي تمثل تكتل مجموعة أخرى من المتمولين الدروز، وقد أخرج الفيلم مساعد رفيق حجار وبرهان علويه السابق هشام الجردي فصور مادته التسجيلية في مناطق رئيسية من الشوف والجبل وبعض بيروت واستكمل تصوير بعض الوثائق التاريخية في باريس ، حيث قام بتوليف الفيلم أيضاً.

من هذا الواقع المتشرذم الآفاق وعلى خريطة مبعثرة الأطراف شهد الصيف في بيروت ولادة تطلعات محددة الأفق وعمليات عرض غير منسجمة منطقياً بالاطار الزمني المحدد لها، إذ هكذا وفي ظل ضيق الإمكانات وتعقد ظروف العمل السينمائي انتقلت الممثلة ياسمين خلاط إلى حقل الاخراج بفيلم فيديو أعطته عنوان «نساء في بيروت»، من إنتاج مركز الخدمات السمعية والبصرية التابع لمجلس الكنائس ـ كلية اللاهوت، والذي فتح

(١) ثمة مصادر تقول أيضاً بإشراف حركة «أمل» على الإنتاج.

بباكورة أعماله هذا مجال إختيار جديد لوسائل الفيديو.

إزاء خطوة ياسمين خلاط، تمكن محمد المولى بعد فترة لا بأس بها من الانتظار، من عرض انتاجه الخاص الذي لعب بطولته، «الغجرية والابطال» لسمير الغصيني، وكان الغصيني في نفس الوقت ينتهي من تصوير فيلم آخر، «الفاتنة والمغامر» حيث قدم نفسه منتجاً مشاركاً مع بطل الفيلم أحمد الزين وذلك من خلال شركتهما الخاصة «كلاكيت فيلم».

خط الانتاج والعرض سار على نحو متعرج ومتباين في قيمة الموازنات المرصودة لكل فيلم وفي مستوى الايرادات التي حققها كل فيلم على حدة. فالسمة الرئيسية لموسم ١٩٨٥ السينمائي تمثلت بتعرقل برمجة العرض والتوزيع وتعثر الوصول إلى دفع ودفق انتاجي موحد الأجزاء. هذا الدفع الذي تميز مثلاً في شتاء ١٩٨٣ بتصوير مجموعة من الأفلام في فترة واحدة، اعطى يومها الصورة، ولو النسبية عن استمرار «الموجة». ولكن، مع حلول العام ١٩٨٥ جاء الدفع مثقلاً بأعباء المرحلة في تبعثر المحاولات الفردية وازدياد معاناة صالات السينما من قلة الحفلات وانقطاع الجمهور عن ارتياد الصالات، ومن هنا يفهم تأثير تفاقم أزمة الدولار على البطء في عملية الانتاج إلى ما شهدته بيروت الغربية من بداية لمرحلة الصراعات المذهبية واشتعال محاور القتال وفتح الملف الفلسطيني في حرب المخيمات، وقد يضاف إلى كل ذلك الاجتهاد في تفسير العامل الطائفي وتأثيره هذه المرة على نجاح الفيلم التجاري، كما حاول أرباب المهنة السينمائية تعليل النجاح الساحق لـ «شبح الماضي» و«أماني تحت قوس قزح» في صالات جونية وبيروت الشرقية بقيام ممثلين مسيحيين ببطولة الفيلمين!

مع تحطم أسطورة الدولة المركزية، فقد الفيلم التجاري دعامته «الفكرية»، فكر الدولة البدائي وصار شكله ترفيهياً بحتاً وأكثر تقليداً، إما لموجة العنف المستوردة من الأفلام الأميركية والمخلوطة بمزيج الأكشن ـ كوميدي اللبناني، وإما لما يمكن استعارته من أشكال الميلودراما العربية

والعالمية في قالب محلي «نظيف» وبالقدر الذي يجعله صالحاً لرؤية «الجميع» من أفراد العائلة. ولقد تجلت وسط هذه التفاعلات ظاهرة المنتج ـ الممثل، فعلى أثر هجرة يوسف شرف الدين إلى مصر وتجميد تجربته الانتاجية المشتركة مع شقيقه الممثل فؤاد شرف الدين، ظهر محمد المولى ممثلاً لفيلم «الغجرية والأبطال» ولشركة «الأعمال السينمائية والتلفزيونية»، وعاد شوقي متى إلى ممارسة نشاطه بإنتاج وبطولة «.. ورفعت الجلسة» لجورج غياض، بعد أن قام كريم أبو شقرا بإنتاج وبطولة العمل الروائي الأول لوئام الصعيدي «مرمورة»، من نوع الكوميديا البوليسية.

الانتاج التجاري ـ البوليسي تحديداً ـ واجه أخطاراً عدة باستطاعتها إعاقة مساره. ربما الخطر الأكبر النابع من غياب فكر الدولة عنه، كاد يودي به إلى البحث عن البديل السياسي مستفيداً من التجربة التجارية الساحقة التي خرج بها «الجنوب الثائر» لرضا ميسر أثر عرضه في آذار ١٩٨٥. فنجاح الفيلم يدفع إلى التفكير في الاستغناء عن الموازنات المتوسطة والممثلين المحترفين، والاقتصاد في المعدات وكمية الأفلام الخام، مع ما يعني ذلك من تحمل صيرورة الأفلام إلى طابع أكثر توجيهاً وأكثر تحديداً في علاقتها بجمهور خاص ومنطقة خاصة جداً.

هذا الأمر فقد خطورته بانتفاء فرضية وجوده وفرضية تدهور مستوى الانتاج إلى أكثر مما هو عليه. انتفى والتغى بفرضية ذاته. ففي مرحلة تقديم «الجنوب الثائر» تبدد جزء كبير من أحلام المتهافتين على صنع أشرطة سريعة عن المقاومة بعد مباشرة اسرائيل بانسحابها التدريجي من صيدا وقرى الجنوب، أي حين بدأ النقاش السياسي يأخذ حيزه في التساؤل عن مستقبل المقاومة ومرحلة ما بعد المقاومة في الجنوب.

من هنا قد ينعكس تطور الحرب على الانتاج بشكل ايجابي، لكن أساس هذا الانتاج يستطيع البقاء على ما هو عليه إلى ما لا نهاية بحكم تفاعله الاجتماعي مع سائر القطاعات كمهنة لها أربابها وأبناؤها. وهكذا فالوسط السينمائي التجاري، التقليدي، السائد، وأياً كان تحديده بمثل هذه

الطريقة هو وسط لا يستطيع لفظ أنفاسه طالما أنه يحتذى به مهنياً في سبيل التعبير عن انتماء اجتماعي. فأين هي السينما ووسط أي التجارب تقع؟

* * *

الآن وقد وصل الكتاب إلى فصله الأخير، تتراكم كل المعلومات والرؤى لتنسج حكاية الأزمة السينمائية التي تبقى أغرب مما هي معلومة في الواقع وأبعد من أن تطرح الأسباب السينمائية الصرف حتى تحث على البحث عن حلول وواقعية.

ولربما آن الأوان ليعترف كاتب هذه السطور بسرية الشيء الحائل دون حسم صفة اللبنانية والوطنية في محاولة اعطاء السينما المحلية هوية محددة أو صفة رسمية تجعلها حالة شكلية مماثلة لباقي السينمات الموجودة في العالم. فعندما يقال سينما لبنانية أو إنتاج وطني في لبنان، فالنقاش لا يحتاج إلى حسم مدى تمثيل هذه السينما لبلد يتمتع باستقلاله ويحتل حيزه في الخارطة العربية والعالمية، أي في المساحة التي يتقاسم من خلالها مشاكل وازمات السينما ساعة بساعة وأينما كانت. ربما لولا المشروع السياسي الذي نشأ من خلاله جيل السبعينات في إطار من الحركة العربية الشاملة، ولولا بعض المحاولات الفردية التي لا تتجاوز أصابع اليد، لما أمكن للسينمائي اللبناني أن يدخل في صلب حركة السينما البديلة وما شابهها من موجات شابة عرفت شيئاً من الازدهار لفترات محدودة وعادت لتنتهي في دوامة الشروع في بدء مراحل جديدة قوامها الاتصال فيما بين محاولات فردية عدة تعود بدورها إلى سينمائيين شبان ينطلق كل واحد منهم في سبيل التعبير عن انتمائه إلى حاضر لا يحمل من التاريخ إلا تاريخية مرحلته ببذور الماضي القريب.

وتاريخية «الوطن اللبناني» ومدى تمثيل هذه العبارة لحقيقة دائمة، ما لم تكن أزلية، جغرافياً وديموغرافياً تكاد تكون حجر عثرة في سبيل تحقيق كيان ثقافي وخصوصية ثقافية تشمل ميادين السينما، المسرح، الموسيقى، الأدب وشتى فروع الثقافة، فهنا خلاف ومشاكل جوهرية ضرب من حولها

الالتباس وتعدد الاجتهادات والنظرات على نمو تراكمي أدى إلى تراكم الأزمات المصيرية في تاريخ البلد المعاصر.

الخلاف قائم حتى حول تفاصيل رقمية لا تجوز معادلتها بالصراعات الفكرية التي اتسمت بها دراسة تاريخ البلد. فخلال الحرب جرى تصحيح وتعديل أو تأكيد الثوابت التاريخية أو ثوابت الاعتراف بحقيقة الوطن. الخلاف وأن حسم أخيراً حول بعض النقاط الاساسية، كان خلافاً رقمياً على المساحة، وعقائدياً على الهوية، على الانتماء اللبناني ومدى اتصاله بالانتماء العربي ومدى اتصال هذا الانتماء أو ذاك بنتائج معاهدة سايكس - بيكو التقسيمية، أو انعكاسات فترة الانتداب الفرنسي وخروج الفرنسيين واعطائهم شكل النظام المفروض اتباعه في مرحلة الاستقلال وما أثمرت عنه من وفاق وطني، هو أيضاً وفاق يراعي المصالح العربية ومشاعر الطوائف الرئيسية، وبالطبع فإن الدور الذي لعبه اللبنانيون في إرساء النهضة الأدبية والفنية في العالم العربي وارساء تجربة الاغتراب والهجرة في اصقاع العالم، كان حاجة من الحاجات الضرورية لاسقاط العنصر التاريخي في صميم الأحداث السياسية المتعاقبة والمرافقة لسير الأزمات الداخلية التي مر بها لبنان.

لقد قيل دائماً أن باستطاعة لبنان أن يشكل النموذج الحضاري المتعدد تجاه عنصرية الكيان الصهيوني ووجوده في المنطقة العربية كاستعمار استيطاني.

ولكن في تفحص التعددية اللبنانية وتنوعها تكمن المفارقات الأساسية في الخلاف المستمر حول حقيقة الوطن وتاريخيته. فصيغة ١٩٤٣، التي هي صيغة طوائفية ومشروع وفاق ممكن بين المارونية والسنية السياسية أغفل الوجه الآخر من تنوع لبنان. فالتسليم جدلاً بأصالة لبنان كجبل لجأ إليه الموارنة والهاربون من حملات العرب والمسلمين العسكرية، إضافة إلى التسليم جدلاً بعراقة بيروت العربية والإسلامية يخلق تضاداً هائلاً في حسم

النظرة إلى الوطن لكنه يغفل في الوقت عينه حقيقة تنوع لبنان باستيعابه لطوائف وجنسيات أخرى يفوق عددها العدد الرسمي الذي يعترف بوجود سبع عشرة طائفة. لبنان المسيحي - المسلم هو أيضاً لبنان الأكراد ولبنان الجنسية قيد الدرس، لبنان الأطراف والمناطق التي تحسب نفسها امتداداً للشام، من غير أن يؤخذ بعين الاعتبار تصارع العقائد والايديولوجيات حول انتماء لبنان للهلال الخصيب أو تمتع مناطقه بلا مركزية سياسية. هذه النظريات رغم طابعها العنفي ساهمت بتأجيل طرح أزمة الكيان المستقل بنظامه، وكان لاستيعاب لبنان حركات التحرر والمعارضة العربية، فضلاً عن المقاومة والشعب الفلسطيني الذي يشكل شريحة اجتماعية كبرى، دور في جعل أزمة لبنان الداخل صورة ثانوية ومهمشة عن القضية القومية التي تحتل أولوية الاهتمامات وتفرض مجابهة المشروع الصهيوني وتقديم التضامن العربي على النزاعات الاقليمية.

فعندما اندلعت الحرب في ١٣ نيسان ١٩٧٥، تكاثرت أسباب الصراع غير اللبنانية وازداد التصدع الداخلي وارجىء البحث في موضوع «لبنان» إلى ما بعد فك ترابط الأزمة اللبنانية بأزمة الشرق الأوسط. ومن يتتبع حيثيات الحرب طيلة السنوات العشر لا بد وأن يلاحظ انخراط طوائف عدة في القتال توسلاً لاستحقاق الجنسية اللبنانية المحرومة منها، ومما عمق أسباب المحنة اللبنانية في وجهها الآخر المتصل مباشرة بالأرض هو أنه في الوقت الذي رفع فيه بشير الجميل شعار الـ ١٠٤٥٢ كلم^2، تعالت في اسرائيل أصوات المتطرفين المنادين بحق دولتهم التاريخي في تمدد حدودها الجغرافية إلى نهر الأولي.

الخطوط الجغرافية والديموغرافية تشابكت إلى درجة التباس مفهوم الوطن والمواطنية، فحضور الوطن يحمل معنى غير واضح ولا يستطيع الحفاظ على مركزيته خارج هيكلية المدينة فهي مختصر ثقافة الوطن وعصب الاقتصاد والتفاعل، وغناها كان مستمداً من تنوعها المحلي والعربي حيث

يصعب انتقاء الفرد كنموذج صالح للتعميم على مستوى الوطن ككل. طبعاً هذا موضوع منفرد ويحتاج إلى تعمق أكثر في غير مجال. المناقشة الفنية لهذا الموضوع تصب في استحالة تصور قدرة السينما، أو المسرح حتى، على تقديم شخصية تمثيلية ومعالجتها خارج إطارها المديني. الشخصية غير المدينية سجلت حضورها في أعمال عدة لكنها بقيت في قالب الترميز التاريخي والتقليد الفولكلوري الذي تجزأ في الحرب كردود فعل متبادلة. فالفولكلور الرحباني عاش الاندثار الحقيقي وحل مكانه ما يمكن أن يجعل من مخاطبة روجيه عساف للتراث الجنوبي نوعاً من الفولكلور البديل أو الفولكلور المرحلي، والفولكلور بذاته كان وسيلة اتصال بالثقافة والتاريخ إلى حد أنه اختصر ثقافة لبنان وتاريخه، وهذه حالة ثقافية شاذة، ومن الطبيعي أن تأخذ أشكالاً عديدة من التمويه والتبدل، ربما لأن المثقف اللبناني دأب على التعامل مع ثقافته التاريخية من استخراج رموز التاريخ واستعارتها بشخصياتها وأحداثها ليس لاحياء التاريخ والتعريف به وإنما لاسقاط التاريخ على الحاضر باشكال كانت أحياناً أقرب إلى الخرافة منها إلى أي شيء ذهني، عقلاني، مما ساهم في تجزئة ثقافة المثقف ورموزه المستحضرة. في هذا المجال يذكر مشاهدو الشاشة الصغيرة، مثلاً، أعمال انطوان غندور. فبين كتابته لشخصية «أخوت شاناي» في مطلع السبعينات و«أبو بليق» سنة ١٩٧٥، لم يتغير أسلوب استعارة الخرافة الشعبية المتجذرة في واقع تاريخي معين، لكن حينما كان يقصد من تقديم أخوت شاناي الايحاء بهموم شعبية بنت زمنها الحاضر الداخلي، بقي مقصد الكاتب قائماً في الثمانينات وانما باستحضار عنصر اضافي من التاريخ يبرز علاقة أبو بليق بالاستعمار العثماني، كأن تطور الحرب فرض إقامة الجدل المبسط حول علاقة الخارجي بالداخلي. هذا التناقض، وهذا الارتباط بين «داخلي» و«خارجي» لم تنفصم عرى علاقته بثقافة ووعي اللبنانيين، إذ لا مندوحة من التذكير بتوجيه سخرية شوشو نحو رجال السياسة وارتباط القوى «بسفارات الخارج» في مسرحية «آخ يا بلدنا». هذا مثل، والمثل الآخر قد يوجد في «مجدلون» مسرحية محترف

بيروت للمسرح التي رغم «لبنانيتها» تستطيع أن تكون النموذج الواضح لأول الأعمال المسرحية الموثقة للقضية الفلسطينية.

والحقيقة أن الحرب التي فجرت الصراعات الاقليمية والدولية وصلت إلى مرحلة الوهم إبان الاجتياح الاسرائيلي، ساعة اعتقاد القوى السياسية بأن الاسباب الخارجية انتفت والأوان آن للشروع في معالجة الأسباب الداخلية، لكن متابعة تطورات الأزمة اللبنانية كأزمة «داخل» منذ نهاية ١٩٨٢قاد في نهاية كل مرحلة إلى حتمية توضيح علاقة اللبناني بالخارج، من موقفه ضد اسرائيل إلى ارتباطه العضوي بالعالم العربي.

المراد من هذا التقديم المسهب هو أن الثقافة العاجزة عن تصور الوطن خارج تحليلها الجاد والرصين للعلاقات المدينية والواقع السياسي المديني، لا تستطيع اعطاء تصورها عن جدلية العلاقات والنماذج التي توحد الشكل الداخلي للكيان، فالثقافة في لبنان ما كانت لتتجلى في مراحل ازدهارها لولا انفتاحها على التفاعل القومي والسياسي الذي كان غالباً بتقدميته الشاملة غير المحصورة بحدود وهي المتجاوزة لحدود الداخل اللبناني على المدى البعيد.

في مصر أو في أي بلد عربي آخر تظهر الأعمال الفنية من غير أن تفقد ميزة طلوعها من الداخل، بالرغم من انفتاحها على قضايا الخارج بما تعنيه هذه القضية من محاولات التعبير عن انتماء قومي انساني عالمي. في لبنان، الاختلال بين الداخل والخارج لم يحسم بالشكل التوافقي الذي يوحد انتماء الثقافة، فليس من ثمة جسم ثقافي متصل بفكر ثقافي قد يكون نواة تيار يحمل صفات الريادة والمستقبلية. هناك هوة سحيقة بين أنواع الثقافة؛ وفقدان الاتصال بين أجزاء الوطن (المؤجل أو الوطن ـ المشروع) أدى إلى انقطاع اتصال أنواع الثقافة ببعضها البعض، باستثناء حالات قليلة. فالسينما لم تلتق أو تتقاطع بالمسرح إلا في مجال نقل واستعارة شكل هذا الفن في قالب الفن الآخر، وكذلك الأمر بالنسبة لعلاقة السينما والمسرح بالأدب

والموسيقى والفنون السمعية.

ومن الممكن توضيح هذه الصورة بما يتراءى وكأنه نقيضها. فموسيقى الرحابنة لعبت دور الوسيط بين مختلف الفنون البصرية والسمعية وحتى الأدب، لكن الموسيقى استلبت ألق هذه الفنون فكان المسرح ـ المغناة والسينما المغناة والقصيدة مغناة، مع العلم أن نصوص الرحابنة عوملت كنصوص وفيلمهم السينمائي كفيلم والمسرحية كمسرحية. هذا واقع صحيح إلا أن الاتصال الموسيقي بتلك الفنون حمل مشروع مسرحة الموسيقى وأفلمتها أو شعرنتها، بمعنى أن الخارج بات الدخيل لكن استيعابه لأي عمل جاء من داخل العمل إذ لم يكتف بتسجيل حضور براني هدفه تدمير عناصر العمل من أسس لغتها الفنية المتداولة، بل على الضد، من أجل استغلال هذه العناصر في قولبة شكل آخر للموسيقى والأغنية.

مع ذلك لم تفهم سينما الرحابنة ومسرحياتهم وقصائدهم إلا من خارج الوجدان السينمائي والمسرحي والشعري، فبقيت العلاقة الثقافية محكومة بنظرة الداخل إلى الخارج والعكس صحيح أحياناً.

الرحابنة مثلهم مثل غيرهم من الذين أطلوا على وسائل وأدوات فنية تعتبر خارجية على حقل اختصاصهم. مع أن مجرد اطلالتهم على تلك المجالات الفنية يعتبر تورية لمسألة الاختصاص التي تجعل من ثقافتهم كلمة محددة ومستقلة وموحدة. وهم باقدامهم على تلك الاطلالة لم يحملوا في الحقيقة مشروع اتصال ثقافي يؤسس لحركة مستقبلية الآفاق. فهم لم يطلوا على الآخر وإنما على ذاتهم الفنية ربما بهدف استنفاد جميع الوسائل المتاحة، أو ربما بهدف اغناء التجربة أو التوسع بما يكفل بسط سلطة فنية مترامية الأطراف. فالمسرحي وفد إلى السينما باعتباره حامل مشروع نفسه كسينمائي وكذلك الكاتب الذي أعطى نصوصاً مسرحية وسينمائية ـ مثل أحمد بيضون كاتب فيلم «بيروت اللقاء» ـ إنما قدم نفسه كسيناريست أو كاتب حوار مسرحي، وهكذا ففي سياق العمل تحولت علاقة الخارج على فن العمل

بداخلية هذا الفن إلى علاقة داخلية ـ داخلية مفروضة ذاتياً في فهم الفنان لا تستطيع الاحتكاك ببعضها إلا بقدر استيعاب شكل واحدة منها لشكل نظيرتها الأخرى، وفي عملية الذوبان هذه تفقد كل ثقافة خصوصيتها في سبيل اثراء نفسها على حساب الأخرى فتكون النتيجة انفصال كل واحدة عن الآخرى حتى في صلب وحدتها المعلنة، وبذا تصبح علاقتها على حد داخلية وخارجية كل ثقافة بالنسبة إلى وحدتها مع الثقافة الأخرى، وهذا الأمر يتطور إلى حد التباس علاقة الداخل بالخارج في صميم الثقافة الواحدة والنوع الفني الواحد، ومن ذلك تنفصم وحدة الشكل مع المضمون فيكون الشكل «داخل» والمضمون «خارج» وقد يكون عكس ذلك صحيحاً أيضاً إلى درجة ما يجعل الداخلي متميزاً عن الخارجي في ديكور الفيلم مثلاً. إنها بالضبط علاقة الثقافة السينمائية بغيرها من الثقافات، وعلاقة السينمائي بمادته وشخصياته وهي طريقة تعامله المطلقة مع الحرب، وكذلك علاقته وعلاقة الأطراف والمؤسسات به وهي الموجهة بدعم انتاجه. فبين تشتت وعدم اتضاح صورة الوطن والمواطن يقف السينمائي بين ما يعزز كونه من الداخل أو الخارج بالنسبة للواقع، وعلى الأخص بالنسبة للحرب.

والسينمائيون سواء أكانوا تقليديين أم طليعيين وضعوا أنفسهم خارج الحرب، وفرض تعاملهم مع مؤسسة دعم رسمية مثل مديرية شؤون السينما والمسارح والمعارض (المركز الوطني للسينما والتلفزيون سابقاً) أن يقفوا خارج المؤسسة حتى يدخلوا في اعتبار المؤسسة متى عقدت الدولة، ممثلة بوزارة الإعلام، عزمها على إنماء الصناعة السينمائية.

غير أن «الشاطر» في مجاله أخيراً كان من اعتبر نفسه من داخل الحرب أو داخل المؤسسة، والدخول يعني أحياناً التورط كما يعني الانعتاق، وذلك ينطبق على النخبة. إذ من بين صفوة المخرجين التجاريين، كانت محاولة البعض لانتزاع تبني الدولة لموجة أفلام الشرعية على غرار انزلاق «المركز

الوطني للسينما والتلفزيون» في ترشيح فيلم يوسف شرف الدين، «الممر الأخير» لتمثيل لبنان في مهرجان برلين ١٩٨١.

ومن بين أصحاب المحاولات الجادة، أثار البعض جدلاً حامياً حول ظاهرة استيعاب طاقاته ومواهبه من قبل دوائر الدولة الاعلامية، والمؤسسات الانمائية والطائفية، ولم يعد الأمر غالباً طابع المحاولة التي يلجأ إليها السينمائي، إما للتعويض عن خسارته المادية والمعنوية من عمله الأخير، وإما للمرور بفترة مؤقتة تتيح الانتقال من حالة المعاناة التي يعيشها في كساد الانتاج الموصدة أبوابه بوجهه.

هذه الظواهر، في حال جمعها، لا تعدو كونها محاولات لنقل خصوصية السينمائي الخارجية إلى خصوصية الشروط الداخلية المراعية لتوجهات المراكز والمؤسسات الرسمية وغير الرسمية، وهي محاولات ظلت محكومة بالاخفاق، ربما لأنها لم تنم عن رغبة في التورط بقدر انعكاسها برغبة في الاستفادة من معطيات بإمكانها توفير ظروف ملائمة للانتاج دون السؤال عن هوية الانتاج. فكل شيء ينضوي تحت لواء النخبة المثقفة أو الصفوة المركانتيلية، فمن هذا الموقع أو ذاك تتسع حدود المخرج المهنية حتى تكتسب المعنى المضاد لها في تحول مهنة المخرج إلى مشروع سلطة، أو على الأقل إلى رمز سلطة، لكن مجرد خوض المخرج لهذه التجربة بتقديم نفسه من خارج لعبة الحرب وعلى هامش الدورة الثقافية فهو لا يملك الآفاق المؤاتية للطلوع بتجربة مميزة وجديدة.

دخول الحرب يعني التورط والبقاء خارجها يعني استحالة الانطلاق بمشروع قادر على الاستمرار ومقاومة المتغيرات إلى أمد طويل، والحقيقة أن جميع الأعمال السينمائية المقدمة خلال سنوات الحرب ما كانت لتلد كموجة أو كفكرة جنينية لولا استفادتها أو وقوعها تحت تأثير الحرب. فالبقاء خارج الحرب لا يعادل رغبة السينمائي في الاعلان عن رفض الحرب وفرضها للغة العنف. ربما اخفاق السينمائيين اللبنانيين في تجربة الحرب يرجع إلى

استحالة توفيقهم بين لغة سياسية ترفض العنف وقانون الحرب، وصورة تؤكد تمثيل الحرب للذاتية اللبنانية التي تعكس جزءاً مهماً من ذاتية المخرج - المؤلف. هذه الأشياء انعكست بطريقة لا إرادية وغير ذاتية في استنفاد خصوبة الحرب كمادة صالحة للاستعمال السينمائي، وبحكم قانون تحرك المادة ومرورها بأطوار تشكيلية، تطورت حركة المادة إلى حد أسر السينمائي في شكل فيلمه، أي شكل مادته التي هي الحرب. كان المطلوب بالاحرى أيضاح انتماء السينمائي إلى فيلمه وشخصياته ومكان قصته لأن تطور المادة على هذا النحو انطلق، على سبيل المثال لا الحصر، من تحديد لون ومواقع الشخوص في الرواية، أي أن عنصر الادانة، مهما كانت طبيعة هذه الادانة، كان متوفراً من خلال الشخصيات التي شوهدت في معظم الافلام فعندما يحدد مخرج الفيلم البوليسي شخصياته وفق مقاييس الخير والشر ويعمل على ربط حياتها بمناخ الحرب العام فيما يعرب صاحب المحاولة الجادة عن مناهضته لممارسة المسلح، أي مسلح كان، فذلك يفرض على المخرج، تلقائياً، استكمال موقف سياسي غير معلن، ذلك أن الحرب، وخصوصاً تلك التي شهدتها الساحة اللبنانية، اقترنت غالباً بالرموز والشخصيات. الخير والطيبة وسوء الفهم والممارسة تفقد في حالة الحرب، مهما كانت راهنة، معاييرها الأخلاقية والإنسانية لتدخل إلى الذاكرة المعاشة يومياً. ذاكرة تحاول استخراج مفرداتها من أمثلة الحرب التي يضحي بها الإنسان مختصراً لحالة من حالاتها وهي التي تبعث على الاجتهاد في التشبه والتشخص بها بعد اسقاط تجربتها في مسلك انساني صرف.

كانت الصعوبة فائقة بين أن يكون المرء داخلياً (إلى حد ما في تجربة السينما التسجيلية) أو خارجياً (في السينما الروائية)، إذ الحرب كلمة واحدة تختلف باختلاف تجاربها. الحرب العالمية الثانية أدت في السنين اللاحقة لها إلى ظهور افلام عديدة وبعضها عظيم من غير أن تفرض اشكالية الداخلي والخارجي وكيفية اعتبار الشخصيات، فالتاريخ أصدر أحكامه وفرز الطيب عن الشرير ودان النازية ومجد نصر الحلفاء؛ وحتى الأفلام التي حاولت

تصحيح التاريخ بإعادة النظر إلى ما خلفته تلك الحرب وما جرى التستر عليه من أخطاء تجهض معنى النصر حين الكشف عليها، أخذت حريتها في نقد الحقائق التاريخية غير أنها ظلت وفية لأحكام التاريخ، فالنازية لن تتغير وتنقلب في نهاية فيلم إلى نزعة حضارية انسانية . كذلك كانت الحرب الفيتنامية بما أدت إليه من أفلام (أميركية) هي في مضمونها وثائق أدانة وشهادات ملحمية عن التاريخ الأميركي الحديث ووصمة العار والاحباط والهزيمة التي ألحقت بالشعب الأميركي.

وراء الحرب الفيتنامية والحرب العالمية الثانية اللتين أوحيتا للسينما بمواضيع راقية ونظرات انسانية متقدمة ومنفتحة على الغير، كانت هنالك أنظمة تصنع الحروب وأبطال مثاليون وتراجيديون وليسوا بالضرورة من مشاهير السياسة، وكانت نهاية حكم ترومان وعهد نيكسون بمثابة فسحة تتيح للسينمائي التحرك بحرية والتحدث من مساحة خارجة عن رقعة الحرب، وهذا الأمر يخلق تأويلات حادة إذا ما سعى السينمائي مثلاً إلى تصوير الوضع الفيتنامي أو الكمبودي بعد اسدال الستار على الحرب الفيتنامية، فهذايعني بلغة السياسة تدخلاً في أوضاع داخلية يستغرق حسمها سنين طويلة، كما هي الحرب اللبنانية التي اتخذت اسماء وشعارات عدة ووصل بها الأمر إلى فصل المجتمع المدني عن العسكري حتى انتهت إلى عسكرة المجتمع ككل، وما المذابح التي راح ضحيتها الآلاف سوى أعمال تعبر عن نفسها في تجييش الجماعات المدنية واقحامها بخرافة الحرب وأساطير الموت اكراماً للبقاء. فأية حالة «خارجية» يمكن أن يحياها السينمائي وهو يصور القتلى الابرياء الذين يريد أن يخلق منهم المثال الفني الساطع على إنسانيته بمعزل عن أي تقييم اجتماعي وسياسي لحقيقة امتزاجهم بهذه الكتلة النارية من العنف والكره المتصارعين مع الحب والسلام؟ الحرب، إذا سميت بالأهلية، تفرض استحالة التعاطي الآني معها قبل اقترانها بعمل على ذاكرة وملحمة شعب ولكن أي شعب وأي مجتمع متعدد ومنقسم ذاك الذي تؤكده الحرب وتفرضه خارطة الوطن المؤجل.

من المستحيل اعطاء فيلم جاد وأصيل عن حرب سوف يختلف التاريخ في حكمه على الأنظمة السياسية والجماعات البشرية التي صنعتها. لقد جاءت الأفلام التجارية لتقول على لسان مخرجيها أن ترفيه الجمهور يبقى الوسيلة الوحيدة لتطوير السينما كفن شعبي يخدم أهداف الوحدة وجمع شمل اللبنانيين بدل الانخراط في أفلام سياسية وسيناريوهات واقعية تدعي قول حقيقة ما يجري. وجاءت الافلام الجادة منعكسة بأساليب مخرجيها لتخض ذاكرة الناس وتدفعهم إلى رؤية شهادات عن الحرب. شهادات تزعم اللا انتماء والهامشية على مستوى الثقافة ومستوى الممارسة السياسية إذن كان هنالك تعبير عن خارجية ما من الحرب التي يستحيل تصوير عنفها بتغييب هوية جماعاتها ورموزها البشرية كما قدمت بشكلها العيني، فلا يمكن مثلاً تغييب العنصر العربي وغير العربي عن الحرب وتستحيل المدافعة عن شرعية الدولة بينما الدولة جيش محارب على الجبهة الأهلية وفي الوقت الذي يعاني فيه السينمائي من معاملة الدولة له بمنطق المحاذير والتوازنات الطائفية والفوارق الإبداعية بين مخرج وآخر. يستحيل إنتاج فيلم عن الحرب لنقل صورة عن مجتمع مدني ـ عسكري صاف بلبنانيته. أليست خرافة فعلاً أن تكون شخوص عدد كبير من الأفلام خالية من الفلسطينيين الذين كان لهم في الحرب دور تاريخي في التحول الاقليمي الكبير لقضية الشرق الأوسط وعلاقة لبنان بها ومدى تأثيرها على أزمة الداخل اللبناني؟

ليست هذه دعوة إلى استعمال رموز مباشرة أو عرض الواقع بلا اضافات ولكن ثمة من حاول اعطاء أكثر من عمل مثير لتناقض الآراء حول تصويره المباشر لواقع الحرب فأخضع أسلوبه مسبقاً لسياسة الموانع فكانت علاقته بالحرب خارجية وزادت حدة خارجيتها أكثر مع اضطرار المخرج إلى الرضوخ لقوانين دائرة الرقابة في الأمن العام، وما شابهها من محاذير حزبية سياسية تحد من حرية التعبير. وهكذا، ففي «الملجأ» قدم رفيق حجار عمله حاملاً هوية المحاولة التغريبية البرشتية وعندما تعين عليه استحصال إجازة العرض الرسمية واجه معركة حامية مع الأمن العام الذي طلب حذف أي

مشهد لحيطان الشوارع التي تظهر فيها شعارات من توقيع أحزاب معروفة. أكثر من ذلك شهد «الملجأ» ظهور آخر ممثل فلسطيني يمكن أن يشارك مستقبلاً في بطولة فيلم لبناني، وهو الممثل عبد الله حداد، فقد استحسن الوسط الفني تجنب التعامل مع ممثل لا يستطيع اخفاء اللهجة الفلسطينية إذا كان من الناطقين بهذه اللهجة.

وفي «الملجأ» كانت إشارات رفيق حجار إلى ممارسات «اليمين الفاشي» واضحة بمضمونها التصويري لكن بالنظر إلى المحاذير السالفة الذكر، بدت محاولة المخرج تغريبية بالمعنى الذي يبقيه على مسافة معينة من الحرب.

وحتى المرحوم اندريه جدعون اضطر في وقت لاحق إلى الاذعان لضرورة البقاء ولو على مسافة شكلية من الحرب حين عمد في «لبنان رغم كل شيء» إلى تصوير الجنود السوريين بهيئة اشخاص من ذوي السحن السمراء بهدف تمييز العنصر اللبناني الأصيل عن العنصر العربي الدخيل.

إذن هذا النزوع إلى احتلال موقع بصري خارجي من الأحداث والشخصيات طال أبسط التعابير السيميولوجية التي يذوب من خلالها المضمون بالشكل. اللون، الملبس، المظهر، اللغة... جميعها ذهبت في تحديد اتجاه النظرة، نظرة خارجية لم توفر المكان حتى. فلئن تم اعتبار الصورة المتداولة عن لبنان سياحياً صورة ذات شكل خارجي راج عالمياً من رواج الكليشيهات التي أبرزتها وزارة السياحة على سبيل نشاطها الدعائي، انطلاقاً من المعالم ـ الرموز: الروشة، قلعة بعلبك، تمثال حريصا، الخ... فإن الصورة السينمائية بقيت خارجية، لا وبل منسجمة مع روح الكليشيه السياحي. لن نضرب المثل على فيلم محدد ولكن بشكل عام ينطبق على كافة افلام الحرب، ظل المكان اللبناني ذاك الخط الممتد ساحلاً من شاطىء بحر إلى آخر، أو تلك المناطق التي تعتبر مركزية، وبوسع الذاكرة أن تلتقطها تلقائياً: شارع الحمراء، الصنائع، حي الفنادق، فضلاً عن الأسواق التي

بغياب دورها التجاري المرموق، أضحت الديكور الملائم لتصوير الخراب ومحجة المخرجين الوافدين من أنحاءالعالم لتركيب رواية عن الحرب اللبنانية.

ولعله غني عن البيان أن الفيلم التجاري استغل خضرة الجبال ايما استغلال، لكن باقي الأفلام الأقرب إلى الجدية منها إلى الغايات الترفيهية البحت رأت من الضرورة بمكان أن تلتزم بالحد الأدنى من الواقعية، إذا رغب المخرج تناولها، في بيروت محط نظرته وانتمائه الثقافي (المديني). الجبل وسهل البقاع يعتبران المكان المثالي لشخصية ابن رجل الاقطاع في « حروب صغيرة» لكن هذا المكان ثانوي بالمقارنة مع بيروت المخرج مارون بغدادي.

أيضاً، الجنوب هو خلفية الذاكرة وخلفية الشخصية الرئيسية في «بيروت اللقاء» غير أن عنوان فيلم برهان علويه يفصح عن معاناة الرجل الجنوبي المهجر في مدينة حولتها الحرب إلى مجموعة قرى ـ جزر منفصلة عن بعضها البعض باكتظاظ نهارها ووحشة سكون ليلها. لذا، يلاحظ لجوء المخرج إلى تصوير قرية بطله الجنوبية بعدسة واسعة ومن زاوية بعيدة في الخلاء.

في «غزل البنات ـ ٢» عمدت جوسلين صعب إلى استنفاد أماكن الحرب والدخول إلى قلب بيروت لكن دخولها اقترن أكثر بتغلغل الكاميرا إلى قلب البيوت والقصور القديمة التي تحولت إلى مأوى مهجرين، فارتفعت نسبة جمالية الفيلم في الديكورات الداخلية وبعدما كان من المفترض أن تتصل هذه الديكورات بطبيعة الشخصيات العائشة تحت سقوفها وبحيث تبرز خصوصية التناقض في تحليل العلاقة بالمكان، اتخذ التعامل مع المكان منحى شكلانياً من وجهة نظر سينمائية أسرتها الجمالية إلى درجة حشرها في زاوية خارجية.

«غزل البنات ـ ٢» مثال ساطع على رؤية فسيفساء المجتمع اللبناني من قشورها الخارجية. رؤية تطال للوهلة الأولى الشكل ثم تنسحب على الشخصيات، فثمة استحالة لا شعورية في أنوجاد المخرج داخل شخصياته

على مسافة من المكان مرسومة ومهندسة للتطابق مع فحوى السيناريو. مشاهد المطار، مثلاً، والتي تكاد تكون القاسم المشترك بين أبرز أفلام الحرب تعثر أكثر من غيرها على شيء من انسجام رؤية المخرج إلى شخصياته. الرصد «الخارجي» للشخصية يتوافق، في الفيلم التجاري، مع اختيار المخرج لشخصية الغريب الآتي من الخارج محملاً بمشاريع التخريب ومخططات التآمر على البلد، علماً أن تصوير المطار كان يتم في أحيان عدة على سبيل التبادل الدعائي مع شركة «طيران الشرق الأوسط ـ الخطوط الجوية اللبنانية».

نفس هذا الرصد كان يتوافق، في فيلم مثل «بيروت اللقاء» أو «حروب صغيرة» مع القاء المخرج لنظرته على شخصيات تقرر الرحيل والانتقال إلى مكان خارجي. المكان الداخلي في الأفلام لم يحظ بالدراسة التي تجعله الرابط ـ الفصل بين عقد السيناريوهات والشخصيات الروائية. برهان علوية، وإلى حد ما مارون بغدادي، اشتغلا اكثر من الآخرين على المعالم الجوانية لكن داخلية المكان كانت هدف عملية تجريد شاملة للديكور، أحياناً لأسباب الفراغ المرغوب اظهاره وأحياناً لأسباب محض جمالية. الأهم من ذلك أن الطبيعة كديكور خارجي ظلت منظراً خارجياً. أفلام صلاح أبو سيف اتسمت مثلاً بالواقعية بعد ولوج الكاميرا إلى عمق الحواري الشعبية. الأفلام اللبنانية استغلت الطبيعة أما بدوافع رومانسية بائدة تركت أثرها حتى على اختيار اسماء شخصيات القصص العاطفية مثل «ليلى»، وأما بدوافع اظهار الكليشيه السياحي تمجيداً لجماله أو نقداً له. لم تكن الطبيعة ـ الخارج حافزاً للولوج إلى داخلية الأمكنة. الأحياء الشعبية، والأحرى الأحياء العريقة في تاريخ المدينة ظلت مستبعدة عن رؤية السينمائي حتى على صعيد اختيار المقاهي. المقهى الشعبي بقي هو هو (الحاج داود) المطل على البحر، أي المرتبط بتراث سياحي وذاكرة لا يحتاج المتفرج من خلالها إلى اجتهاد في تفسير مدلولاتها. ربما تجنب العمق البيروتي تولد من رغبة في تحاشي إظهار «السياسي» و «الاجتماعي» المميز بلون شعبه، من جانب الموضوع الروائي،

مع العلم أن الفيلم التسجيلي ذا النزعة السياسية أو الاجتماعية المباشرة وضع في سلم أولوياته رصد الأحياء الشعبية والفقيرة التي تعكس صورة لواقع معين خاصة وأن هذا الفيلم ينطلق عادة من استطلاع واسع للامكنة والمناظر الفريدة.

كل هذا يدور أساساً في بيروت ولكن من نظرة خارجة عن بيروت، وعن وظيفة السينما طالما أن هذه الوظيفة الفنية تبقى مثار اختلاف السينمائيين انفسهم حول أسلوب ممارسة عملهم وطريقة رسمهم لمعالم الحركة التي يقومون بها. علاقاتهم المهنية ولو في فيلم مشترك تبقى خارجية الطابع. وفضلاً عن اقتران موجة سينما الحرب بظهور المنتجين الدخلاء، حدث وأن ظهر أيضاً كتاب السيناريو والممثلون الخارجون عن السينما. في مصر، يشترك نجيب محفوظ في كتابة قصة سينمائية أو أدبية ثم يدخل في علاقة مع كاتب السيناريو المولج باقتباس قصته. ويحدث أيضاً اتفاق حشد من فناني السينما على تشكيل هيئة انتاجية ويسمع الجمهور المصري بانتاج نور الشريف لأول أفلام داود عبد السيد «الصعاليك»، وباشتراك السيناريست بشير الديك والمخرج محمد خان في كتابة قصة «سواق الأوتوبيس» لعاطف الطيب، أو بعمل المخرج علي بدرخان مساعداً ليوسف شاهين في «حدوثة مصرية» لمدة قصيرة، وفي مجال آخر يسمع هواة السينما العربية بمساهمة المخرج السوري سمير ذكرى في كتابة سيناريوهات افلام زميليه محمد ملص (أحلام المدينة) ونبيل المالح (بقايا صور)... هذا التشابك العلائقي النابع من داخل العناصر المهنية أدى إلى تبلور ملامح شباب السينما المصرية والسورية في الثمانينات، مع محافظة القطاع التجاري الخاص على منطلقاته وكل ما يشمل خصوصيته في الوسط السينمائي.

في لبنان الحرب لم يحصل مثل هذا التشابك العلائقي، وإذا استفاد القطاع التجاري من تاريخية وعراقة وسط موزعيه ومستثمري عروضه إلى درجة المحافظة على استقلالية وخصوصيات هذا الوسط الذي تولد منه مصادر

الإنتاج والتمويل وتحولات العناصر السينمائية من مجال مهني إلى آخر، فإن أصحاب المحاولات الجادة اخفقوا في صنع تيارهم ووسطهم، وفي غياب الدور الرسمي المفترض من خلال «مديرية شؤون السينما والمسرح والمعارض» وقع أصحاب تلك المحاولات ضحية تحولاتهم الذاتية وظلوا في مثل اعتبارهم خارج رعاية القطاع الحكومي (العام) وخارج انتمائهم إلى «نقابة الفنيين السينمائيين»، جيلاً من الخارجيين. في مطلع السبعينات كانوا مشاريع ثوار، أي أن مشروعهم السينمائي كان من روافد الحركة السياسية العارمة في العالم العربي، وفي ثمانينات الحرب واجهوا خيارين لا ثالث لهما: التحول إلى مؤسسة انتاجية ذات طابع فردي لها علاقاتها ومصالحها المتشابكة بين الداخل والخارج؛ وإما اكمال مسيرة العمل السياسي التقدمي الذي انحرف إلى طائفية الوضع اللبناني بعد تغييب المسببات التي كان يعنيها مباشرة الوجود الفلسطيني في البلاد.

وفي الخيار الأول الذي كشف النقاب عن مضمون العطاء الجاد في سينما الحرب، وجد المخرجون أنفسهم أمام واقع حربي يريدون الوقوف على هامشه مع أن تجربتهم السياسية الطويلة انعكست في وجه من وجوه الحرب المتعددة. هذا الطرح الخارجي للعلاقة بالحرب ادى إلى طرح خارجي في تصور العلاقة بالسينما كما هي متبعة تقليدياً في لبنان. فقاموا بتدبير انتاج افلامهم بأنفسهم ووسائلهم الشخصية وجاؤوا بكتاب حوار وسيناريو من أوساط مثقفة لا تحمل بدورها مشروعاً أو تصوراً لحركة سينمائية تنشد الاستقرار الفاعل في المستقبل، ثم جاؤوا بوجوه جديدة لبطولة أفلامهم من غير أن تقترن هذه الوجوه باسماء أشخاص يتحينون الفرص لاثبات مواهبهم وامتهان التمثيل، فكانت أفلامهم قائمة على وضع ثقافي مركب لا يعكس هم القطاعات الثقافية المختلفة والمشاركة بصنع تلك الأفلام في صياغة المعادلة السينمائية الجامعة لعطاءاتها في قالب يحمل الغنى الثقافي.

بتعبير مبسط، وبالاستغناء عن تسمية «أفلام المهرجانات» كانت

الأفلام الجادة «أفلام اصدقاء»، والأفلام التجارية أفلام مساومات وتنازلات.

ومن السهل القاء المسؤولية على تقصير الدولة، مصاعب الحرب، ابتعاد نقابة السينمائيين عن ممارسة دورها، احتكار الموزع وصاحب دار العرض للسوق التجاري، وحواجز الحرب.

وفي الوقت الذي شهد فيه العالم ثورة الالكترونيات وتفوق قطاع الفيديو والتلفزيون على قطاع السينما، فقد يبدو من المستغرب أن لبنان الذي بدأ سينمائيوه منذ العام ١٩٨٤ باستيعاب متطلبات الانتاج وممارسة العمل على الفيديو، لم يتوصل إلى بناء أسس انتاجية ـ توزيعية محددة تستقطب حقل النشاط في الفيديو والتلفزيون من أجل الاستفادة منه في سبيل دعم استمرارية السينما من خلال امكانات سوقه المفتوحة والمعززة بقابلية جمهور الحرب المنزوي في المنازل.

باستطاعة الصورة أن تكون مبسطة على هذا النحو لكن استحالة تكوينها تتأتى من صعوبة تركيب أجزائها وفقاً لوطن يحاول اكتساب شكله الوحدوي من تركيب وإعادة تركيب اجزائه بقوة الانقسام السياسي ـ الجغرافي ـ الاجتماعي الذي لا يكفي لاختصار تاريخ وتراث واضحين، حيث تسعى كل جماعة بشرية إلى تأكيد وجودها عبر التمسك بخصوصيات تنتهي أخيراً إلى حيز الطقس الفولكلوري الباحث عن صياغة ثقافية قابلة للحفظ.

ربما مقاومة اللبناني للحرب هي مقاومة تفتيت الجزء في إطار التركيبة العامة، والحروب الأهلية المتواصلة منذ القرن التاسع عشر لم تنته مرحلياً إلا بوضع تصور لبداية وطن جديد غير قابل للتطور بمعدل ثابت، وهكذا فالسينما في لبنان انطلقت دائماً من مشاريع الولادة والريادة. جوردانو بيدوتي حاول إعطاء الولادة وعلي العريس القيام بالريادة وجورج نصر النهوض

بهوية لبنانية معترف بها وكان ضياع الهوية في الستينات إلى أن كانت حرب السبعينات والثمانينات وظهور السينما الخاصة بمفاهيمها المرحلية. سينما قامت على تركيب تصور جديد لصناعتها وطنياً. ذلك يطرح مسألة البدايات من جديد، والبدايات قامت على ما يشبه التطلع إلى آفاق المستحيل، وقد يكون من العبث اختراق حالة المستحيل بحثاً عن آفاق ليست سوى احتمالات وهمية.



- الممثل السوري أسعد فضة في «الرجل الصامد - قصة حياة أبو علي ملحم قاسم» لصبحي سيف الدين.



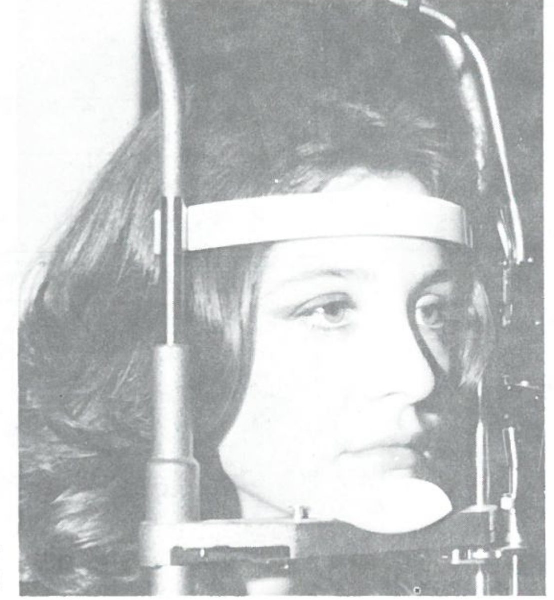
- الممثلة السورية إغراء في «عرس الأرض» لصبحي سيف الدين.



- الشاعرة الراحلة ناديا تويني في «همسات» أو «حنين إلى أرض الحرب» لمارون بغدادي.

- من موجة سينما الثمانينات: «حسناء وعمالقة» لسمير الغصيني، مع فؤاد شرف الدين.

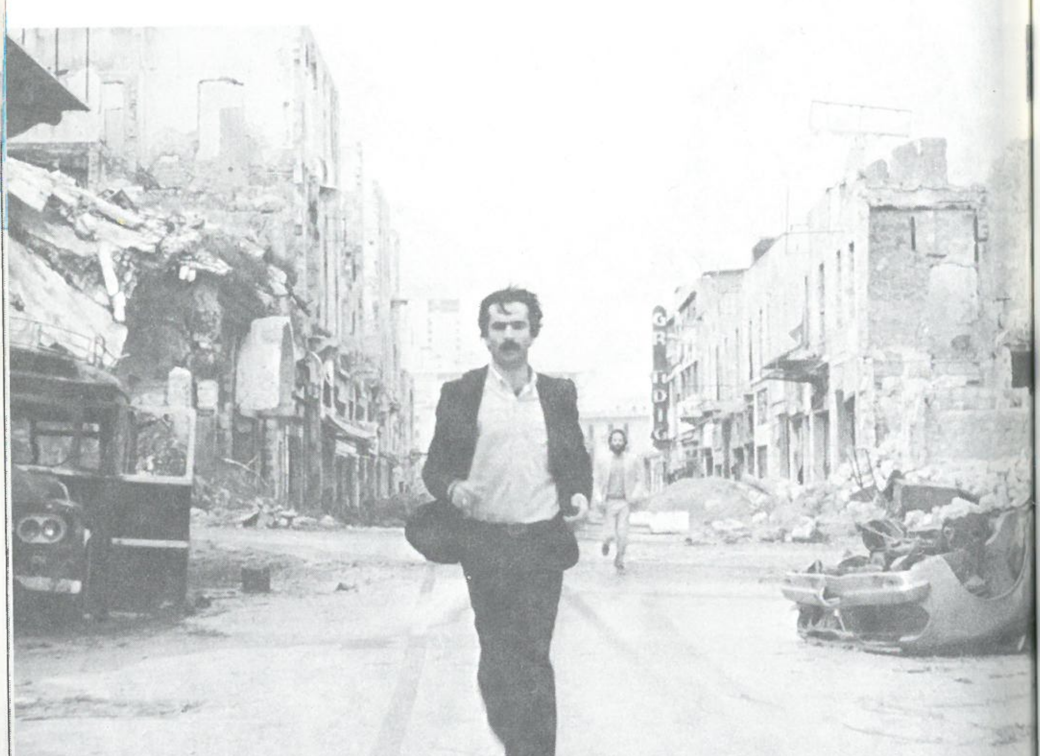




- غريس حداد في «قفزة الموت» ليوسف شرف الدين.

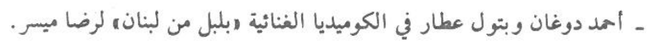


- المشهد الأخير من «حروب صغيرة»: مطاردة وسط خرائب الأسواق بين روجيه حوا ونبيل اسماعيل.



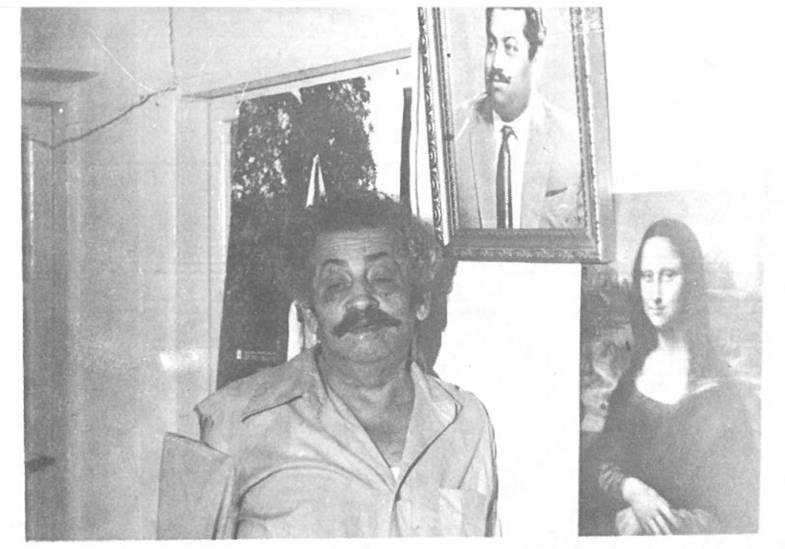


ـ روجيه حوا في «حـروب صغـيرة» لمارون بغدادي.



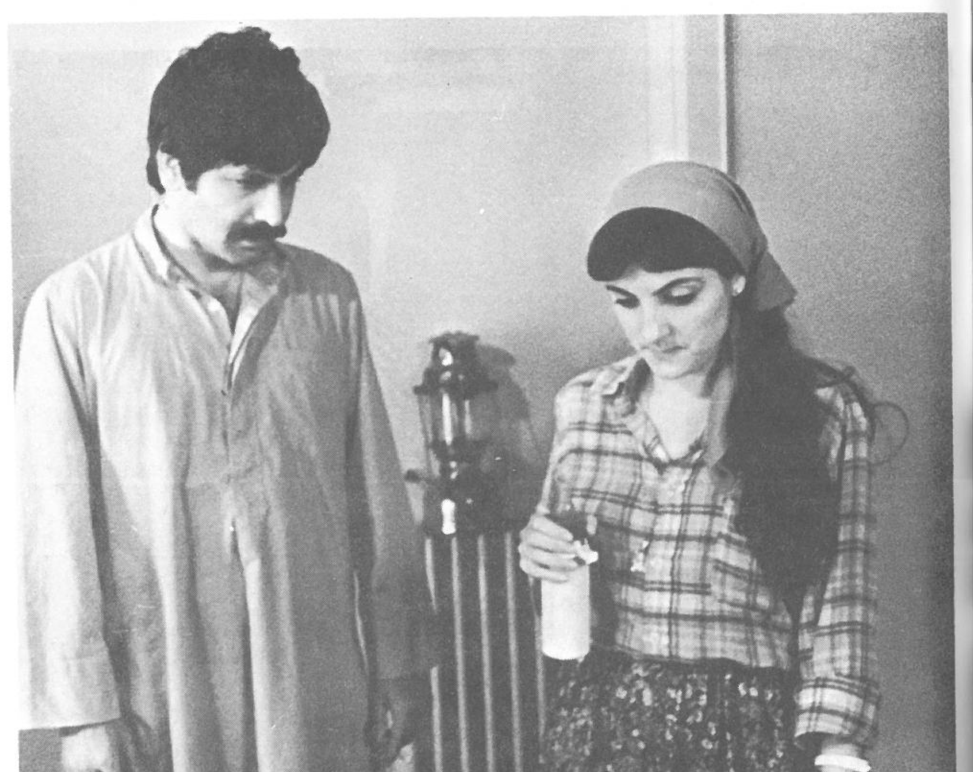
ـ أحمد دوغان وبتول عطار في الكوميديا الغنائية «بلبل من لبنان» لرضا ميسر.





ـ الممثل الراحل عوني المصري يؤدي دوره في «الملجأ» لرفيق حجار.

ـ من «بيروت اللقاء» لبرهان علوية مع نجوى حيدر وهيثم الأمين.





- ليلى كرم وميشال
ثابت: «سامحني حبيبي»
لتيسير عبود.

- «المجازفون» لرضا ميسر مع فؤاد شرف الدين ومحمد المولى.





- ليلى كرم، رغدة، وليد توفيق وموقف ميلودرامي في «من يطفىء النار» لمحمد سلمان.

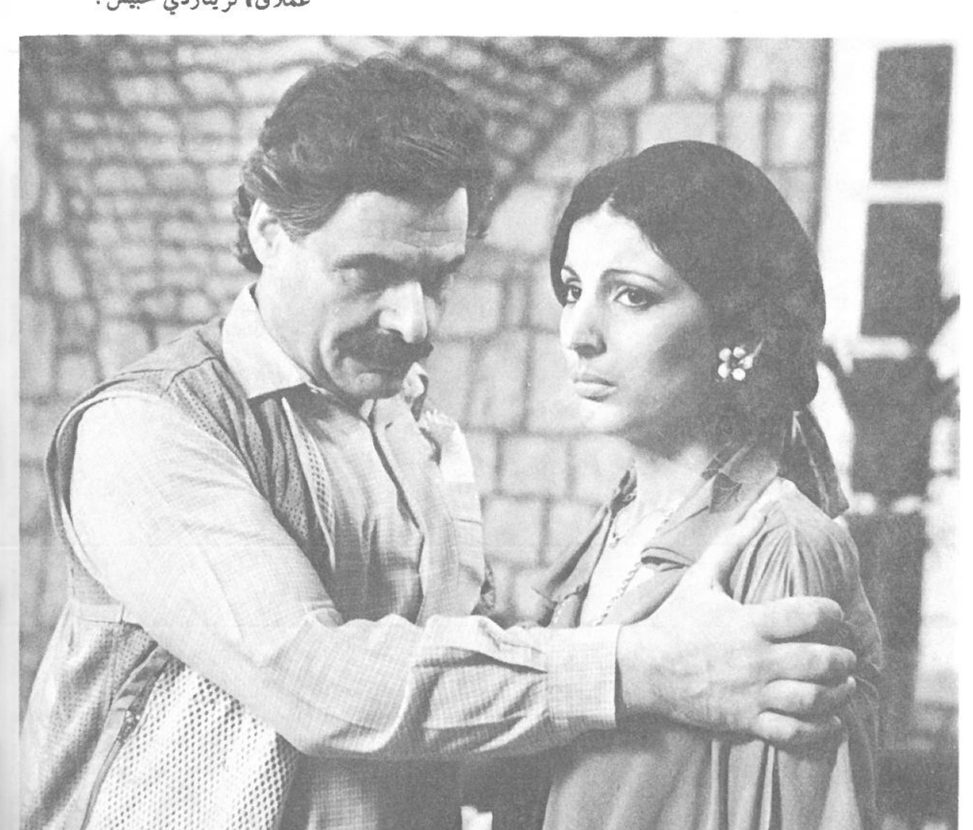
- مادلين طبر الخوري في «عودة البطل» لسمير الغصيني.

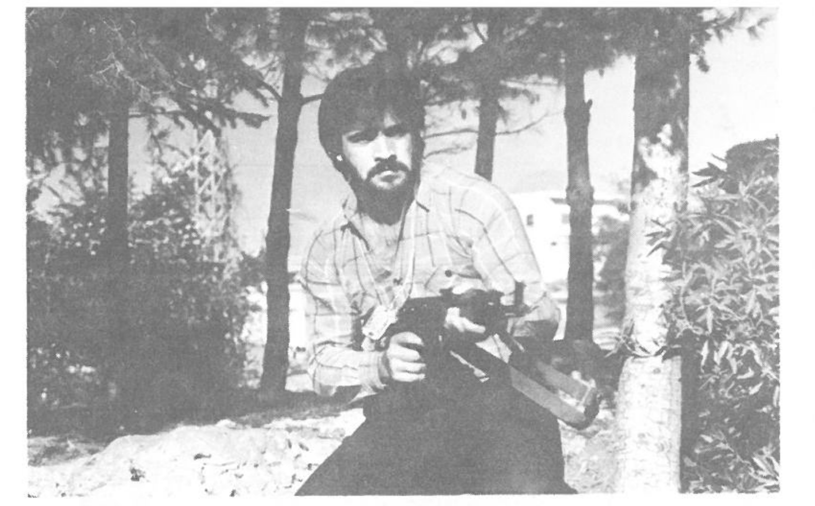




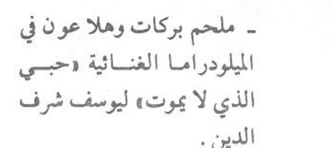
- أمال حكيم ، أحمد الزين وري مي بنـدلي في «أمانـي تحت قوس قزح» لسمير أ. خوري .

- آمـال صليبـا وأنطـوان كربـاج في «امـرأة في بيت عملاق» لزينارد ي حبيس .





- إبراهيم كمال في «الجنوب الثائر» لرضا ميسر .



- ملحم بركات وهلا عون في الميلودراما الغنـائية «حبـي الذي لا يموت» ليوسف شرف الدين .





- منى طايع وكميل سلامة في «لبنان رغم كل شيء» لأندريه جدعون.

- جاك فيبير أول ممثل فرنسي لدور البطولة في فيلم لبناني، «غزل البنات -٢» لجوسلين صعب.





- رفيق علي أحمد والطفل حسن حجازي في «رسالة من زمن الحرب» لبرهان علوية.

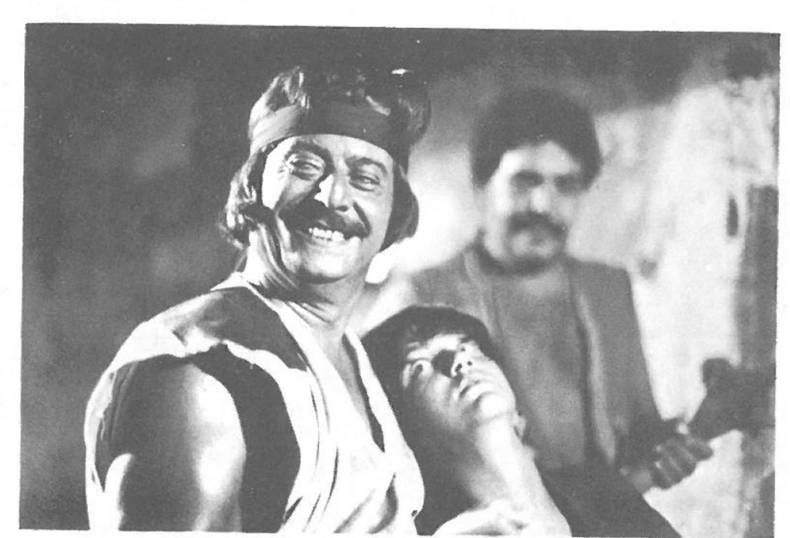
- مقاومة الأسرائيلي في «معركة» لروجيه عساف.

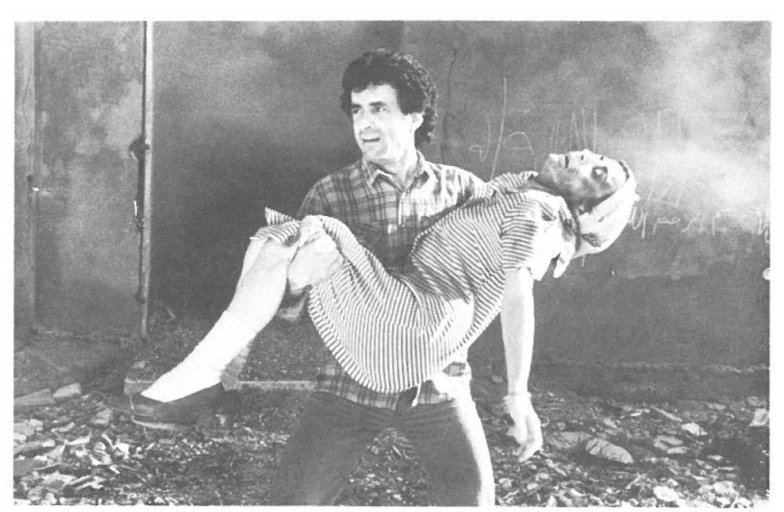




ـ «بيوت من ورق» لرفيق
حجار، مع إبراهيم المرعشلي
وهلا عون.

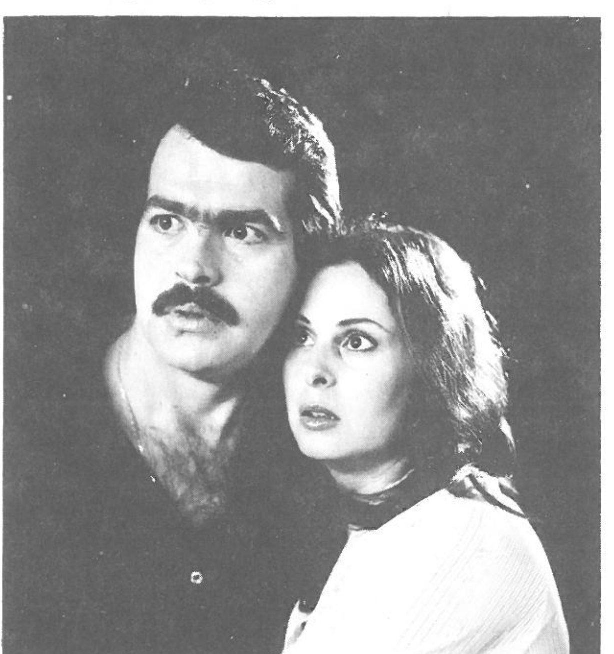
ـ ميشال تابت في «الرؤيا»
ليوسف شرف الدين.





ـ رينيه ديك وأحمد
الزين في «المخطوف»
لفؤاد جوجو.

السي فرنيني وجورج شلهوب في
«شبح الماضي» لجورج غياض.



فيلموغرافيا

تشمل القائمة التالية جميع الأفلام اللبنانية التي تم إنتاجها بين العامين ١٩٧٥ و ١٩٨٥؛ وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه من الصعوبة بمكان إحصاء كل الأشرطة التي صورت عن حرب لبنان وفي الأراضي اللبنانية خلال تلك الفترة. الصعوبة ناجمة عن تضارب العمل التلفزيوني بالسينمائي عبر الدور الذي مارسته شبكات التلفزة ووكالات الأنباء الأجنبية، ما لم نغفل دور الإعلام ومؤسسة السينما الفلسطينية في إنتاج كمية هائلة من الأشرطة، بينها شريط روائي واحد للمخرج العراقي قاسم حول، وهو «عائد إلى حيفا» الذي أشرفت على تمويله الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، سنة ١٩٨١، عن رواية للكاتب الراحل غسان كنفاني.

على هذا الأساس، إعتمدنا منهجية الاستقصاء في اعتبار أن الفيلم اللبناني هو الذي يحمل هوية الإنتاج اللبنانية أو الإنتاج اللبناني المشترك مع دولة أو أكثر من دولة أخرى، مع الإشارة إلى الأفلام التي حققها بعض المخرجين اللبنانيين لحساب شركات الإنتاج الأجنبية.

وعندما نقول فيلموغرافيا الإنتاج اللبناني، نقصد بذلك كل ما يدخل في فن الصورة من أشرطة طويلة وقصيرة، قياس ٣٥ أو ١٦ ملم، أو ٨ ملم، ناهيك عن أشرطة الفيديو.

الأفلام الروائية

١ - «الرجل الصامد - قصة حياة أبو علي ملحم قاسم»

- تمثيل: عدنان بركات، مها الصالح، أسعد فضة، أمل سكر، جوزف نانو.
- سيناريو: صبحي سيف الدين.
- إنتاج: حسين الأتات وصبحي سيف الدين.
- إخراج: صبحي سيف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٧٥.
- العرض الأول: الاثنين ١٦ نيسان ١٩٨٥ في صالة برودواي في الحمراء.

٢ - «بيروت يا بيروت»

- تمثيل: عزت العلايلي، ميراي معلوف، فيليب عقيقي، أحمد الزين، جوزف أبو نصار.
- سيناريو، إنتاج وإخراج: مارون بغدادي.
- تاريخ التصوير: ١٩٧٥.
- العرض الأول: لم يعرض الفيلم في بيروت. عرضه الأول جرى في ٣١ آذار ١٩٧٧ في مهرجان السينما العربية في باريس، الذي افتتح في ٢٦

آذار بمساهمة هيئات عدة بينها جمعية الصداقة الفرنسية العربية. سبق تقديم الفيلم في باريس عرض الشريط التسجيلي «تقرير عن الوضع في لبنان» من تحقيق وليد شميط بالتعاون مع المخرج السوري فيصل الياسري.

٣ ـ «عرس الأرض»

- تمثيل: إغراء، أديب قدورة، محمد أمهز، هند عمرو، كريم أبو شقرا، علي الزين، محمد طليس، جوزف نانو.
- سيناريو: صبحي سيف الدين.
- إنتاج: «أفلام لبنان الجديد» ـ محمد أمهز وهند عمرو.
- إخراج: صبحي سيف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٧٨.
- العرض الأول: يوم الخميس ٢ تشرين الثاني ١٩٧٨ في صالة أديسون، بيروت. سبق العرض اشتراك الفيلم في مهرجانات عاليه السياحية التي افتتحت يوم الخميس ٧ أيلول ١٩٧٨ ونال على أثرها الفيلم جائزة المهرجانات التشجيعية بالإضافة إلى شهادات تقدير للعاملين فيه. وقد احتفل بتوزيع الجوائز مساء الأحد ١٧ أيلول في ملعب بحمدون البلدي.

٤ ـ «حسناء وعمالقة»

- تمثيل: هويدا، فؤاد شرف الدين، شوقي متى، محمد المولى، جوزف نانو، علياء نمري، لين رندال، محمود مبسوط (فهمان).
- سيناريو: سمير الغصيني.
- إنتاج: شوقي متى.
- إخراج: سمير الغصيني.
- تاريخ التصوير: ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠.

- العرض الأول: الأحد ١٩ تشرين الأول ١٩٨٠ (بمناسبة عيد الأضحى) في صالات الكومودور (الحمراء)، أمبير (طرابلس)، شهرزاد (صيدا)، هيلتون (زحلة)، ميامي (عاليه) ولامارتين (بحمدون).

٥ ـ «الملجأ»

- تمثيل: عوني المصري، ناديا حمدي، سمير قماطي، رينيه ديك، عبدالله حداد، فريال هارون.
- سيناريو: رفيق حجار.
- حوار: شربل فارس.
- إنتاج: «فيرست فيلمز» ـ عفيف مدلل.
- إخراج: رفيق حجار.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٠.
- العرض الأول: الاثنين ٩ آذار ١٩٨١ في صالة مونت كارلو (الحمراء).

٦ ـ «آخر الصيف»

- تمثيل: وحيد جلال، وليد حنا، سيلفا شافيلك، مع المطربين: رونزا، فادية، حكمت وهبي، يوسف شامل، سامي كلارك، فرانك راسل، ميشكا، ملحم بركات.
- قصة، سيناريو وحوار: مروان وغدي الرحباني.
- إنتاج: مروان وغدي الرحباني.
- إخراج: مروان الرحباني.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٠ ـ تم طبع الفيلم والمؤثرات المرئية في Pacific Film Lab-Hollywood.
- العرض الأول: الاثنين ٩ آذار في صالات كومودور (الحمراء)، استرال ١ (الحمراء)، بريزيدانس (جونيه)، وتيفولي (برمانا).

٧ ـ «الممر الأخير»

- تمثيل: فؤاد شرف الدين، إلسي فرنيني، فيليب جبور، أحمد الزين، عماد فريد، ميشال تابت، هدى ناصر، رائف فتوني، سامي كلارك.
- قصة سيناريو وحوار: غسان حريري ويحيى حمود.
- إنتاج: محمد سعيدون ومصباح سلام (بيعت حقوق الإنتاج لاحقاً إلى مصباح سلام).
- إخراج: يوسف شرف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٠ ـ ١٩٨١.
- العرض الأول: الاثنين ٢٣ آذار في صالة سارولا (الحمراء).

٨ ـ «المغامرون»

- تمثيل: محمد المولى، هويدا، أحمد الزين، مادونا، رفيق نجم، نجلا الهاشم، ميشال تابت، خالد السيد، جو قسيس.
- سيناريو: سمير الغصيني.
- إنتاج: محمد سعيدون ومحمد المولى.
- إخراج: سمير الغصيني.
- تاريخ التصوير: ١٩٨١.
- العرض الأول: الاثنين ٥ تشرين الأول في صالات: سارولا وجان دارك (الحمراء)، فينيسيا (جونيه)، كولورادو (طرابلس) وشهرزاد (صيدا).

٩ ـ «القرار»

- تمثيل: فؤاد شرف الدين، شوقي متى، سوزان أبي ناضر، فيليب جبور، فيليب عقيقي.
- سيناريو: غسان حريري.
- إنتاج: «مانهاتن فيلمز» و«سوجيفكو».
- إخراج: يوسف شرف الدين.

- تاريخ التصوير: ١٩٨١.
- العرض الأول: الاثنين ٧ كانون الأول ١٩٨١ في صالتي سارولا وستراند (الحمراء). سبق ذلك عرض خاص يوم الأحد ٦ كانون الأول في صالة ستراند وبرعاية رئيس الوزراء شفيق الوزان.

١٠ ـ «نساء في خطر»

- تمثيل: أنطوان كرباج، ليز سركيسيان (إيمان)، مادونا، فؤاد شرف الدين، رفيق نجم، جوزف نانو، محمود مبسوط (فهمان)، وسام سعيدون، رولا حمادة، ميشال تابت، بالاشتراك مع ضيف الشرف فيلمون وهبه.
- سيناريو: سمير الغصيني.
- إنتاج: أفلام محمد سعيدون.
- إخراج: سمير الغصيني.
- تاريخ التصوير: ١٩٨١.
- العرض الأول: الاثنين ٢١ كانون الأول ١٩٨١ في صالتي مونتريال ومونت كارلو.

١١ ـ «بيروت اللقاء»

- تمثيل: هيثم الأمين، نادين عاقوري، حسام الصباح، رأفت حيدر، أحمد الزعزع، رينيه ديك، يوسف حسني.
- سيناريو: أحمد بيضون.
- إنتاج: لبناني ـ تونسي ـ بلجيكي عبر شركات E.A.P.C. (بيروت) و SATPEC (تونس) و Cine Libre (بروكسل).
- إخراج: برهان علوية.
- تاريخ التصوير: أيار ١٩٨١.
- العرض الأول: عرض في مهرجانات عالمية مثل برلين (من ١٣ ـ ٢٤

شباط ١٩٨٢) وكان ١٩٨٢ (برنامج سوق الفيلم) واقتصر عرضه في لبنان على حفلة خاصة برجال الصحافة والأصدقاء يوم الثلاثاء ١٩ كانون الثاني ١٩٨٢، الساعة الحادية عشرة صباحاً في صالة الحمرا.

١٢ ـ «بلبل من لبنان»

- تمثيل: أحمد دوغان، بتول عطار، محمود مبسوط (فهمان)، ميشال تابت.
- سيناريو: رضا ميسر.
- إنتاج: «الشركة اللبنانية للتجارة والاستثمار السينمائي ـ صبّاح أخوان».
- إخراج: رضا ميسر.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
- العرض الأول: الأحد ١٤ شباط ١٩٨٢ في صالتي ريفولي (طرابلس وهيلتون (صيدا)، والاثنين ١٥ شباط في صالات مونتريال ومونت كارلو (الحمراء) وفينيسيا (جونيه)، والسبت ٢٠ شباط في صالة الساحة (عاليه) والاثنين ٢٢ شباط في صالة أوديون (أنطلياس).

١٣ ـ «الليل الأخير»

- تمثيل: عبد المجيد مجذوب، إيمان، فيليب جبور، عبدالله الحمصي (أسعد)، كمال حلو، هند طاهر، فريال.
- سيناريو: غسان حريري.
- إنتاج: «مانهاتن فيلمز».
- إخراج: يوسف شرف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
- العرض الأول: الاثنين ٢٩ آذار ١٩٨٢ في صالتي الحمرا وفينيسيا (جونيه).

١٤ ـ «من يطفىء النار»

- تمثيل: وليد توفيق، آثار الحكيم، فريد شوقي، رغده، ليلى كرم.
- سيناريو: محمد سلمان.
- إنتاج: لبناني ـ مصري مشترك عبر «الشركة اللبنانية للتجارة والاستثمار السينمائي ـ صبّاح أخوان».
- إخراج: محمد سلمان.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢ (بين لبنان ومصر).
- العرض الأول: الاثنين ٥ نيسان ١٩٨٢ في صالتي سارولا ومونتريال (الحمراء).

١٥ ـ «الصفقة»

- تمثيل: أنطوان كرباج، رولا حمادة، أنطوان حجل، علي دياب، شوقي متى، سوزان أبي ناضر.
- سيناريو: سمير الغصيني.
- إنتاج: أفلام محمد سعيدون.
- إخراج: سمير الغصيني.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
- العرض الأول: الاثنين ١٠ أيار ١٩٨٢ في صالتي سارولا ومونت كارلو (الحمراء).

١٦ ـ «المتوحشون»

- تمثيل: محمد المولى، فؤاد شرف الدين، بتول عطار، خالد السيد.
- سيناريو: رضا ميسر.
- إنتاج: «الشركة اللبنانية للتجارة والاستثمار السينمائي ـ صبّاح أخوان».
- إخراج: رضا ميسر.

● تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
● العرض الأول: حدد للمرة الأولى في أيار ١٩٨٢ ثم أرجىء إلى العام التالي.

١٧ ـ «قفزة الموت»

● تمثيل: فؤاد شرف الدين، غريس حداد، سامي مقصود، ليلى كرم، محمود مبسوط (فهمان)، صونيا إيليا.
● سيناريو: غسان حريري.
● إنتاج: «سوجيفكو» و«غالية فيلم».
● إخراج: يوسف شرف الدين.
● تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
● العرض الأول: الاثنين ١٨ تشرين الأول ١٩٨٢ في صالتي سارولا (الحمراء) وأوديون (جل الديب).

١٨ ـ «موعد مع الحب»

● تمثيل: نصير قرطباوي، إلسي فرنيني، عصام الشناوي، إبراهيم مرعشلي، محمود مبسوط (فهمان).
● قصة: نصير قرطباوي.
● سيناريو: سيف الدين شوكت.
● إنتاج: «الشركة اللبنانية للتجارة والاستثمار السينمائي ـ صبّاح أخوان».
● إخراج: سيف الدين شوكت.
● تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
● العرض الأول: الاثنين ١٥ تشرين الثاني ١٩٨٢ في صالات مونتريال (الحمراء) وأوديون (جل الديب) وفينيسيا (جونيه).

١٩ ـ «الانفجار»

● تمثيل: عبد المجيد مجذوب، مادلين طبر الخوري، أحمد الزين، سمير قماطي، ميشلين ضو، حسام الصباح، صونيا إيليا، مهدي زعيتر، جمال حمدان، يوسف حسني.
● سيناريو: رفيق حجار.
● إنتاج: «فيرست فيلمز» ـ عفيف مدلل.
● إخراج: رفيق حجار.
● تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
● العرض الأول: الاثنين ٢٢ تشرين الثاني ١٩٨٢ في صالات بيكاديللي وسارولا (الحمراء) وأوديون (جل الديب) وفينيسيا (جونيه).

٢٠ ـ «لعبة النساء»

● تمثيل: هويدا، مادلين طبر، شوقي متى، رفيق نجم، سامي كلارك.
● سيناريو: سمير الغصيني.
● إنتاج: شوقي متى.
● إخراج: سمير الغصيني.
● تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
● العرض الأول: الاثنين ٢٧ كانون الأول ١٩٨٢ في صالات مونت كارلو وكومودور (الحمراء) وفينيسيا (جونيه) وسبايس ٢ (الجديدة) وكابيتول (صيدا).

٢١ ـ «حروب صغيرة»

● تمثيل: ثريا خوري، روجيه حوا، نبيل إسماعيل، غازي مروه، رفعت طربيه، رضى خوري، يوسف حسني، جويس خوري...
● قصة وسيناريو: مارون بغدادي.
● حوار: كمال كريم.

- إنتاج: مارون بغدادي.
- إخراج: مارون بغدادي.
- تاريخ التصوير: ١٩٨١.
- العرض الأول: العرض العالمي الأول يوم الخميس ٢٠ أيار ١٩٨٢ في مهرجان «كان» في صالة ميرامار ضمن برنامج «نظرة ما». وجاء العرض الجماهيري في بيروت يوم الاثنين ٣١ كانون الثاني ١٩٨٣ في صالات الحمراء، لاساجيس (الأشرفية)، فينيسيا (جونيه) وأوديون (جل الديب).

٢٢ ـ «لبنان رغم كل شيء»

- تمثيل: ريمون جبارة، رضى خوري، أنطوان ملتقى، لطيفة ملتقى، رفعت طربيه، كميل سلامه، ورد يوسف الخال، منير غاوي.
- قصة: شادية جدعون.
- سيناريو: أندريه جدعون.
- إنتاج: «اللجنة الأسقفية لوسائل الإعلام».
- إخراج: أندريه جدعون.
- تاريخ التصوير: ١٩٨١ (واستمر على مراحل متقطعة في العام ١٩٨٢).
- العرض الأول: الاثنين ٢٨ آذار ١٩٨٣ في صالة إسباس ٤ (ذوق مكايل).

٢٣ ـ «عذاب الأمهات»

- تمثيل: آمال عفيش، أكرم الأحمر، ميشال تابت، أنطوانيت نحاس، محمود مبسوط (فهمان)، ناديا حمدي، فيليب جبور، غادة فياض.
- سيناريو: رضا ميسر.
- إنتاج: «الشهباء للسينما».

- إخراج: رضا ميسر.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣.
- العرض الأول: الاثنين ٢٨ شباط ١٩٨٣ في صالة مونتريال.

٢٤ ـ «المجازف»

- تمثيل: فؤاد شرف الدين، عبير، زوفيك سركيسيان، علي دياب، بدر حداد، حسام الصباح.
- سيناريو: غسان حريري.
- إنتاج: «غالية فيلم»، مع شركة أبناء شفيق فتح الله.
- إخراج: يوسف شرف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣.
- العرض الأول: الاثنين ٤ نيسان ١٩٨٣ في صالات سارولا ومونتريال (الحمراء)، فينيسيا (جونيه) وأوديون (جل الديب).

٢٥ ـ «عودة البطل»

- تمثيل: محمد المولى، مادلين طبر، ميشال تابت، خالد السيد، فؤاد حسن، صونيا إيليا، غادة نجم، صائب مصباح سلام، ليلى كرم.
- سيناريو: غسان حريري.
- إنتاج: أفلام مصباح سلام.
- إخراج: سمير الغصيني.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣.
- العرض الأول: الاثنين ٣٠ كانون الثاني ١٩٨٤ في صالة سارولا (الحمراء).

٢٦ ـ «إمرأة في بيت عملاق»

- تمثيل: أنطوان كرباج، آمال صليبا، زينardي حبيس، زياد مكوك، نزيه قطان، وفاء شرارة بالاشتراك مع يوسف حسني.

- سيناريو: زينـاردي حبيس عن مسرحيـة «رغبة تحت شجـرة الدردار» ليوجين أونيل.
- إنتاج: مروان بضعان.
- إخراج: زيناردي حبيس.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣.
- العرض الأول: الاثنين ٢ نيسـان ١٩٨٤ في صالتي سـارولا (الحمراء) ولاسيتيه ١ (جونيه).

٢٧ ـ «سامحني حبيبي»

- تمثيل: سمير شمص، سناء حامد، رنده حامد، عفيف شيا، ليلى كرم، ميشال تابت، وفاء شرارة، محمد إبراهيم، منى سمعـان، الطفـل إيلي ميلع، أوديت ملكون.
- قصة، سيناريو وحوار: جنفياف عطا الله.
- إنتاج: «هيثم فيلم».
- إخراج: تيسير عبود.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣.
- العرض الأول: الاثنين ٢١ أيـار ١٩٨٤ في صـالتي اتـوال (الحمـراء) واسباس ٢ (جونيه).

٢٨ ـ «عروس البحر»

- تمثيل: وليد توفيق، سمير غانم، ليز سركيسيان (إيمان)، جميل راتب، نبيلة كرم.
- سيناريو: سمير الغصيني.
- إنتاج: أفلام هادي العريس.
- إخراج: سمير الغصيني.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤ (بين أثينا وبيروت وباريس).

- العـرض الأول: الاثنـين ٣ أيـلول ١٩٨٤ في صـالات استـرال ١ (الحمراء)، الساحة (عاليه) وشهرزاد (صيدا).

٢٩ ـ «حبي الذي لا يموت»

- تمثيل: ملحم بركات، هلا عون.
- سيناريو: حبيب مجاعص.
- إنتاج: حبيب مجاعص.
- إخراج: يوسف شرف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣.
- العـرض الأول: الاثنـين ٨ تشـرين الأول ١٩٨٤ في صـالـة سـارولا (الحمراء).

٣٠ ـ «ليلى والذئاب»

- تمثيل: نبيلة زيتوني، رفيق علي أحمد.
- سيناريو: هيني سرور.
- إنتـاج: -
  British Film Institute
  Leila Fimls (Paris)
  The Ministry of Cul ture (Belgium)
  NCO and Novib (Holland).
- إخراج: هيني سرور.
- تـاريخ التصـوير: ١٩٨٠ ـ ١٩٨٢ (عـلى مراحـل متقطعـة بـين لبنـان وسوريا).
- العـرض الأول: عرض فقط في نـطاق المهرجـانات السينـمائية، مثـل مانهايم وقرطاج وفالنسيا (١٩٨٤) وكان (١٩٨٥).

٣١ ـ «الجهة الخامسة»

- تمثيل: أحمد الزين، سمير شمص، علي الزين، سهير صالحاني، عبدالله فريدي، مهدي زعيتر، ناديا حمدي.

- قصة وحوار: رفيق نصر الله.
- سيناريو: صبحي سيف الدين.
- إنتاج: عبدالله فريدي.
- إخراج: صبحي سيف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤.
- العرض الأول: الاثنين ٢٢ تشرين الأول ١٩٨٤ في صالة مونت كارلو (الحمراء).

٣٢ - «شبح الماضي»

- تمثيل: جورج شلهوب، إلسي فرنيني، سليمان الباشا.
- قصة، سيناريو وحوار: نينا الرحباني.
- إنتاج: جورج شلهوب.
- إخراج: جورج غياض.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣.
- العرض الأول: الاثنين ٢٥ شباط ١٩٨٥ في صالتي الحمرا ولاسيتيه ١ (جونيه).

٣٣ - «الجنوب الثائر»

- تمثيل: إبراهيم كمال، آمال السيد، رضوان حمزه، سعيد بركات، مهدي زعيتر.
- سيناريو: رضا ميسر.
- إنتاج: «الشهباء للسينما».
- إخراج: رضا ميسر.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤ - ١٩٨٥.
- العرض الأول: الاثنين ١ نيسان ١٩٨٥ في صالة مونتريال (الحمراء).

٣٤ - «أماني تحت قوس قزح»

- تمثيل: ري مي بندلي، فيليب جبور، أحمد الزين، سهير صالحاني،

فيليب عقيقي، ماجد أفيوني، علي الخليل.

- سيناريو: سمير أ. خوري.
- إنتاج: «أفلام النمر العالمية» - ميشال ش. مجدلاني.
- إخراج: سمير أ. خوري.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤ - ١٩٨٥.
- العرض الأول: السبت ٦ نيسان ١٩٨٥ في صالات اسباس ١ و ٢ و ٣ و ٥ (ذوق مكايل)، اتوال والدورادو (الحمراء) وأمبير ٢ (الأشرفية).

٣٥ - «المخطوف»

- تمثيل: إبراهيم مرعشلي، هلا عون، أحمد الزين، صباح، علي الخليل.
- سيناريو: إبراهيم مرعشلي.
- إنتاج: عفيف مدلل، إبراهيم مرعشلي وفؤاد جوجو.
- إخراج: فؤاد جوجو.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣.
- العرض الأول: السبت ٦ نيسان ١٩٨٥ في صالة سارولا (الحمراء).

٣٦ - «غزل البنات ٢»

- تمثيل: جاك فيير، هلا بسام، يوسف حسني، دنيز فليترول، علي دياب، خالد السيد، رينيه ديك، بالاشتراك مع جولييت برتو.
- قصة: جوسلين صعب.
- سيناريو: جيرار براش.
- إنتاج: «ألف للإنتاج السينمائي» (لبنان) و Ciné-Vidéo (كندا) و Sygmarc-upct (فرنسا) بالتعاون مع وزارتي العلاقات الخارجية والثقافة والمركز الوطني للسينما في باريس وشركة Téléfilm - كندا.
- إخراج: جوسلين صعب.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤.

- عرض في مهرجان كان، مسابقة الكاميرا الذهبية، قسم «أسبوعا المخرجين» يوم الأحد ١٩ أيار ١٩٨٥ .

٣٧ ـ «الغجرية والأبطال»

- تمثيل: محمد المولى، أحمد الزين، رولا حمادة، سهير صالحاني، جان سعادة .
- قصة، سيناريو وحوار: سمير الغصيني، رفيق نصر الله وغسان حريري .
- إنتاج: المؤسسة اللبنانية للأعمال السينمائية والتلفزيونية .
- إخراج: سمير الغصيني .
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤ ـ ١٩٨٥ .
- العرض الأول: الاثنين ١٧ حزيران ١٩٨٥ في صالة سارولا (الحمراء) .

٣٨ ـ «معركة»

- وضع وتنفيذ: فرقة مسرح الحكواتي .
- سيناريو: مسرح الحكواتي .
- حوار: رفيق علي أحمد .
- مدير الإنتاج: حسن بدر الدين .
- إخراج: روجيه عساف .
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤ ـ ١٩٨٥ .
- العرض الأول: الاثنين ٤ تشرين الثاني ١٩٨٥ في صالة دنيا (صور) .

٣٩ ـ «الفاتنة والمغامر»

- تمثيل: أحمد الزين، رولا حمادة، ميشال تابت، صونيا إيليا، خالد السيد، عمر الشماع .
- سيناريو: فؤاد الأدهمي .

- إنتاج: «كلاكيت فيلم» .
- إخراج: سمير الغصيني .
- تاريخ التصوير: ١٩٨٥ .
- العرض الأول: خريف ١٩٨٥ في صالة لاسيتيه ١ (جونيه) .

٤٠ ـ «الرؤيا»

- تمثيل: فؤاد شرف الدين، سمارة، عبدالله الحمصي، ميشال تابت، بدر حداد .
- سيناريو: يوسف شرف الدين .
- حوار: فؤاد شرف الدين .
- إنتاج: «غالية فيلم» .
- إخراج: يوسف شرف الدين .
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣ .
- العرض الأول: يوم الاثنين ٢ كانون الأول ١٩٨٥ في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الرابع . عرض مدبلجاً إلى المصرية .

٤١ ـ «المرمورة»

- تمثيل كريم أبو شقرا، هلا عون، ملحم بركات، خالد السيد، صونيا إيليا .
- قصة، سيناريو وحوار: كريم أبو شقرا .
- إنتاج: المؤسسة اللبنانية العربية لإنتاج وتوزيع الأفلام السينمائية والتلفزيونية ـ كريم أبو شقرا .
- إخراج: وئام الصعيدي .
- تاريخ التصوير: ١٩٨٥ .
- العرض الأول: الاثنين ٩ كانون الأول ١٩٨٥ في صالة لاسيتيه ١ (جونيه) .

أفلام مصورة ولم تعرض حتى نهاية ١٩٨٥ :

١٩٨٣ : ـ «المزيفة»، سيناريو وإخراج صبحي سيف الدين؛ بطولة سهير صالحاني وعلي الزين.

ـ «وطن فوق الجراح»، سيناريو وإخراج صبحي سيف الدين؛ بطولة أكرم الأحمر وآمال عفيش.

١٩٨٤ : ـ «بيوت من ورق»، سيناريو وإخراج رفيق حجار؛ بطولة إبراهيم مرعشلي وهلا عون.

١٩٨٥ : ـ «ورفعت الجلسة»، قصة وسيناريو وحوار موسى مرعب، إنتاج وبطولة شوقي متى؛ إخراج جورج غياض.

ـ «في مهب الريح»، سيناريو وإخراج زينياردي حبيس؛ بطولة وحيد جلال وعلي الخليل.

الأفلام الوثائقية

● **أفلام عن لبنان والحرب :**

١٩٧٥ : ـ «لبنان في الدوامة»، إخراج جوسلين صعب ويورك ستوكلين.

١٩٧٦ : ـ «بيروت لم تعد أبداً»، إخراج جوسلين صعب.

ـ «جنوب لبنان : قصة قرية محاصرة»، إخراج جوسلين صعب.

ـ «أطفال الحرب»، إخراج جوسلين صعب.

ـ «الجنوب بخير طمنونا عنكم»، إخراج مارون بغدادي.

ـ «الأكثرية الصامدة»، إخراج مارون بغدادي.

ـ «كفركلا»، إخراج مارون بغدادي.

١٩٧٧ : ـ «لبنان . . . لماذا؟»، إخراج جورج شمشوم.

ـ «تحية لكمال جنبلاط»، إخراج مارون بغدادي.

ـ «لأن الجذور لن تموت»، إخراج نبيهة لطفي (عن نساء تل الزعتر).

١٩٧٨ : ـ «خطوة خطوة»، إخراج رنده الشهال.

ـ «تسعون» (مع ميخائيل نعيمه)، إخراج مارون بغدادي.

ـ «أجمل الأمهات»، إخراج مارون بغدادي.

١٩٧٩ : ـ «الشهيد»، إخراج مارون بغدادي .
ـ «كلنا للوطن»، إخراج مارون بغدادي .
ـ «حكاية قرية وحرب»، إخراج مارون بغدادي .
ـ «رسالة من بيروت»، إخراج جوسلين صعب .
ـ «تل الزعتر»، إخراج جان شمعون، مصطفى أبو علي وبينو أدريانو .
ـ «معروف سعد رجل لن يموت»، إخراج صبحي سيف الدين (صور الفيلم لحساب المجلس السياسي المركزي للحركة الوطنية اللبنانية ولم يعرض أبداً) .

١٩٨٠ : ـ «همسات» أو «حنين» (مع ناديا تويني)، إخراج مارون بغدادي .
ـ «المسيرة»، إخراج مارون بغدادي .
ـ «لبنان ـ إحتلال ومقاومة»، إنتاج الشعبة الخامسة للقوات اللبنانية، عرض في صالات المناطق الشرقية للعاصمة منذ ٦ نيسان ١٩٨٠ من دون ذكر لاسم مخرج .
ـ «لبنان أيام زمان»، إخراج رنده الشهال، عن معرض يحمل الاسم نفسه لجورج الزعني .

١٩٨١ : ـ «لبنان ـ إرادة الحياة»، إخراج رنده الشهال .

١٩٨١-١٩٨٢ :ـ «حكاية الحاج محمد» تحقيق فرقة مسرح الحكواتي مع المخرج روجيه عساف .

١٩٨٢-١٩٨٣ :ـ «بيروت مدينتي»، إخراج جوسلين صعب، عن نص لروجيه عساف .
ـ «أنقاض»، إخراج جان شمعون، عن نص لروجيه عساف .

١٩٨٤ : ـ «رسالة من زمن الحرب»، إخراج برهان علويه .

١٩٨٤-١٩٨٥ : ـ «الاقليم أرض وشعب»، إخراج جورج البستاني بتكليف من الشعبة الخامسة في القوات اللبنانية .

١٩٨٥ : ـ «حياة النحل» ـ إشارات من الموحدين الدروز»، إخراج هشام الجردي .
ـ «زهرة القندول»، إخراج جان شمعون ومي المصري .

● أفلام عن مواضيع غير لبنانية

١٩٧٥ : ـ «رسم شخصي لمرتزق فرنسي»، إخراج جوسلين صعب .

١٩٧٦ : ـ «من أجل بعض الحياة»، إخراج جوسلين صعب .

١٩٧٧ : ـ «الصحراء ليست للبيع»، إخراج جوسلين صعب .

١٩٧٨ : ـ «مصر مدينة الموتى»، إخراج جوسلين صعب .

١٩٧٩ ـ ١٩٨٠ :ـ «أنشودة الأحرار»، إخراج جان شمعون (عن مهرجان الشبيبة العالمي في كوبا) .

١٩٨٠ : ـ «الخيانة»، إخراج فؤاد زنتوت (المرحلة العربية في أعقاب الاتفاق المصري الاسرائيلي في عهد أنور السادات) .
ـ «إيران ـ اليوتوبيا في المسيرة»، إخراج جوسلين صعب .

أفلام سوبر ـ ٨ ملم

تقتصر هذه الأفلام على تلك التي أخرجها المصور الصحافي جمال فرحات وحاز عليها بعض الجوائز في مهرجانات أفلام الهواة وأشرطة سوبر ـ ٨ ملم في القليبية (تونس) أو بروكسل (بلجيكا)، وهي : «أطفال الحرب» (١٩٨١)، «مجزرة صبرا وشاتيلا» (١٩٨٢)، «أهالي المخطوفين والمفقودين» (١٩٨٣) و «خلف المتاريس هنالك حياة» (١٩٨٤) .

أفلام تلفزيونية

١٩٨١ : ـ «عالم جبران» من تحقيق وليد عوني بالاشتراك مع المخرج البلجيكي بو واليس.

١٩٨٢ : ـ «شريط عن خطاب الرئيس أمين الجميل في عيد رأس السنة يتضمن مشاهدات واقعية للمخرج مارون بغدادي.

١٩٨٣ : ـ «كلمة الناس والأرض»، شريط قصير (أقل من خمس دقائق) أخرجه برهان علويه بناء على نص من توقيع عدد من المثقفين لحساب التلفزيون اللبناني الذي لم يسمح مجلس إدارته لاحقاً بعرضه.

أفلام فيديو

١٩٨٣ : ـ «وتستمر الحياة»، إنتاج وإخراج جوزف منصور (شركة الأرض الفنية).

١٩٨٤ : ـ «وكان اللقاء»، إنتاج وإخراج جوزف منصور.
- ««أيام الخيام»، إخراج روجيه عساف، عن مسرحية «أيام الخيام» لفرقة الحكواتي.
- «صور أهديها إليكم»، إخراج ريما كريمة بتكليف من دار الأيتام الإسلامية في بيروت.
- «شيخ الشهداء»، إنتاج اللجنة الفنية للإعلام الإسلامي (لا ذكر لاسم مخرج).
- «قيام المستضعفين»، إنتاج اللجنة الفنية للإعلام الإسلامي (لا ذكر لاسم مخرج).

١٩٨٤ـ١٩٨٥ :ـ «سهرة مع الشيخ إمام»، إنتاج وإخراج رنده الشهال صباغ (تسجيل حي لحفلة الشيخ أمام الغنائية في باريس بين ٢٧ و ٢٩ نيسان ١٩٨٤).

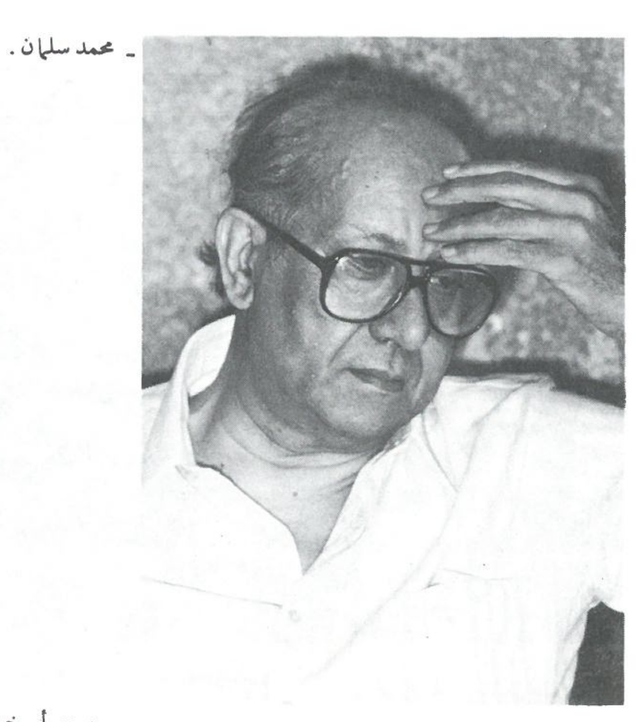
١٩٨٥ : ـ «هدوء نسبي»، تحقيق زياد رحباني بتكليف من مؤسسة «النجدة الشعبية اللبنانية».

- «الفيحاء القديمة ترحب بكم»، إخراج ريما كريمة بتكليف من وزارة السياحة بالتعاون مع وزارة الاعلام والتلفزيون اللبناني.

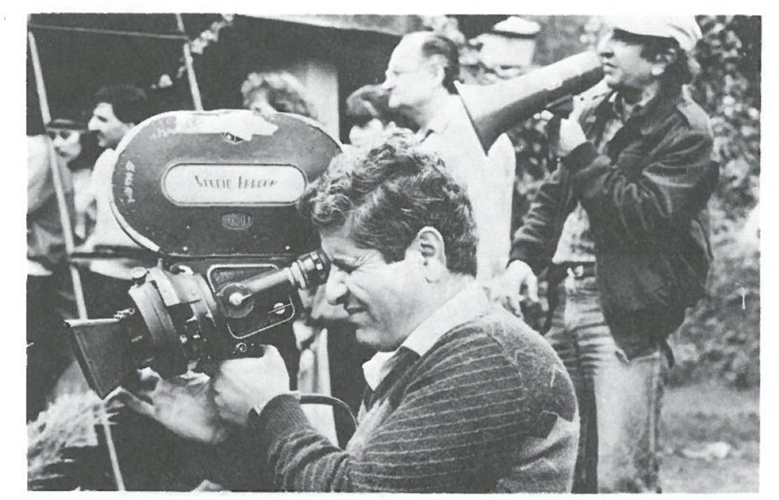
١٩٨٥-١٩٨٦ :- «نساء في بيروت»، إخراج ياسمين خلاط بتكليف من استوديو الخدمات السمعية والبصرية في بيروت.

صور المخرجين

- محمد سلمان.

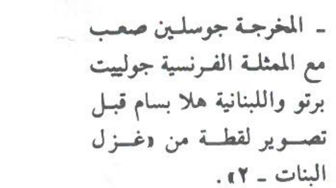


- سمير أ. خوري مع المصور غسان هارون خلال العمل على «أماني تحت قوس قزح».

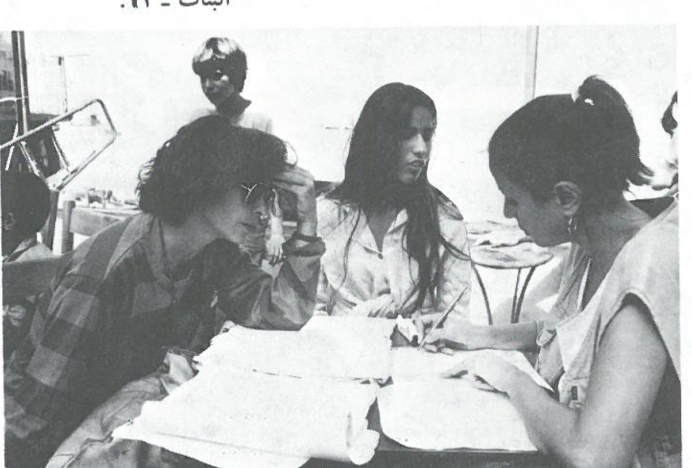




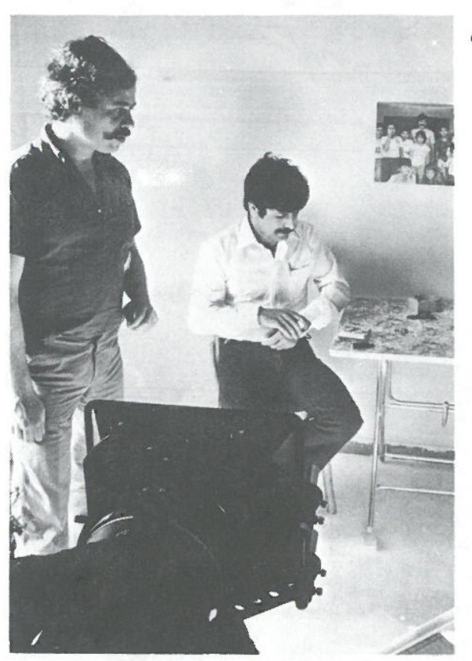
- مـارون بغـدادي يصـور «كلنا للوطن».



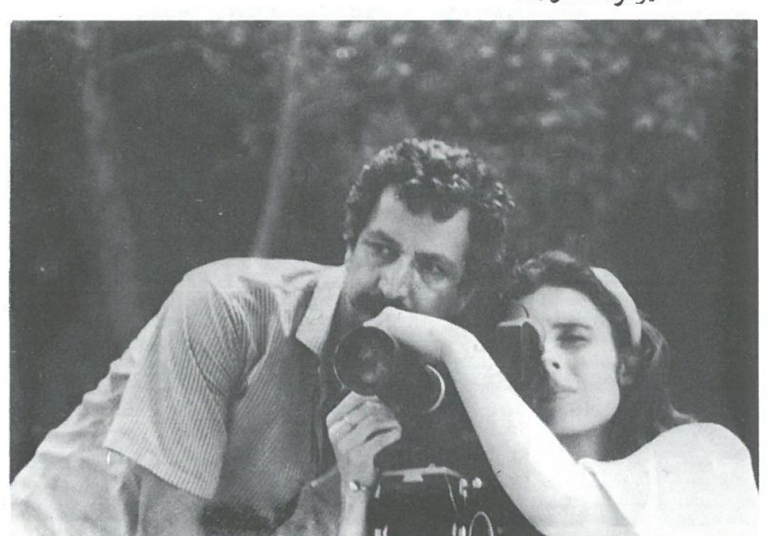
- المخرجـة جوسلـين صعب مع الممثلة الفـرنسية جولييت برتو واللبنانية هلا بسام قبل تصـوير لقطـة من «غـزل البنات - ٢».



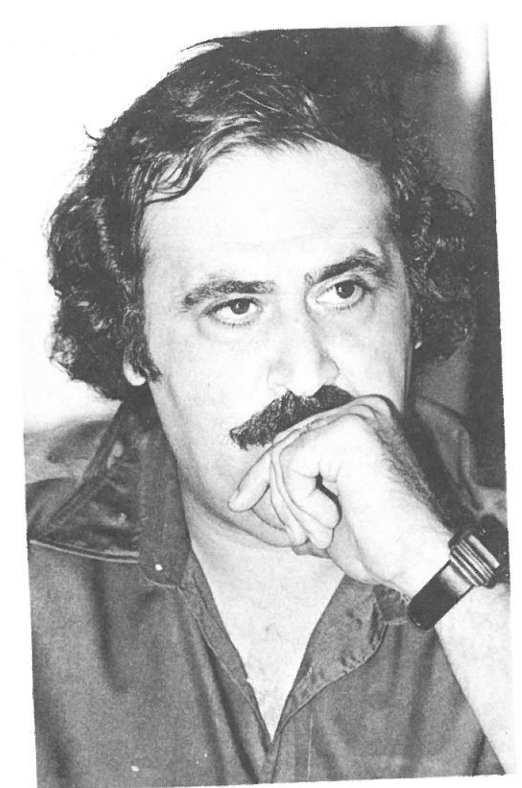
- برهان علوية وهيثم الأمين في «بيروت اللقاء».



- مي المصري وجان شمعون خلال تنفيذ «زهرة القندول».



- رفيق حجار.



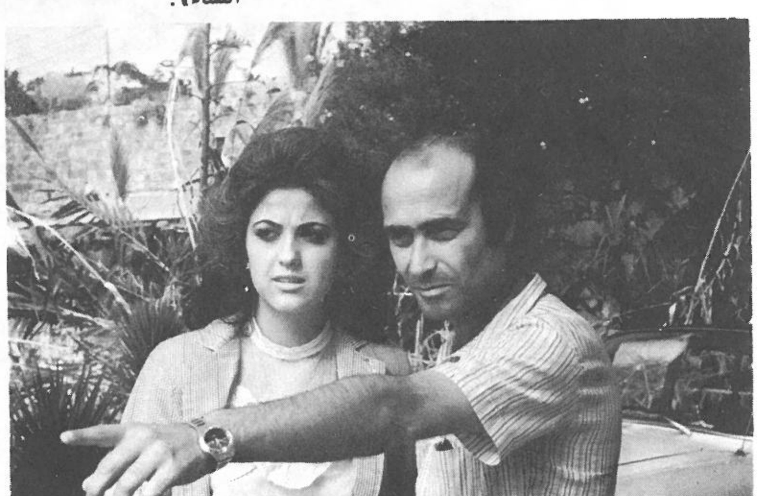
- يوسف شرف الدين ولقطة من «قفزة الموت».





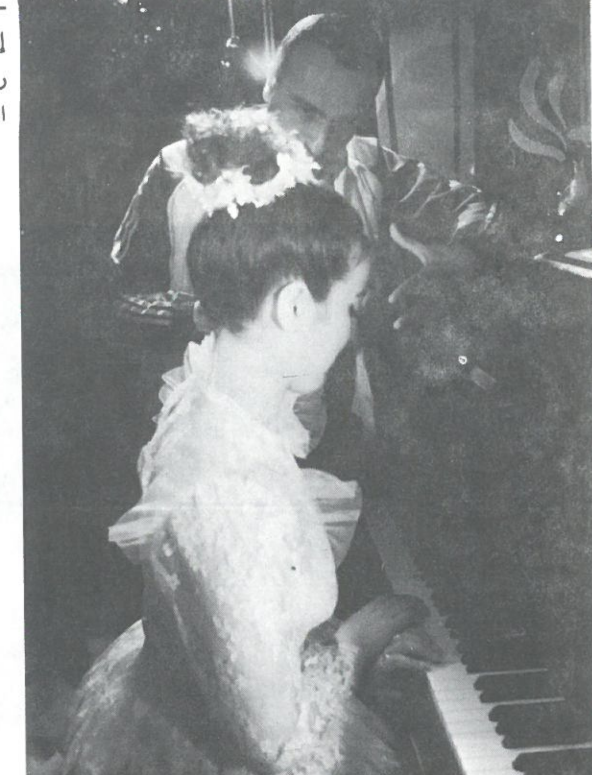
- فؤاد جوجو أثناء العمل.

- سمير الغصيني يدير مادلين طبر الخوري في «لعبة النساء».



- هشام الجردي مع المصور حسن نعماني أثناء تحقيق «حياة النحل - إشارات من الموحدين الدروز».

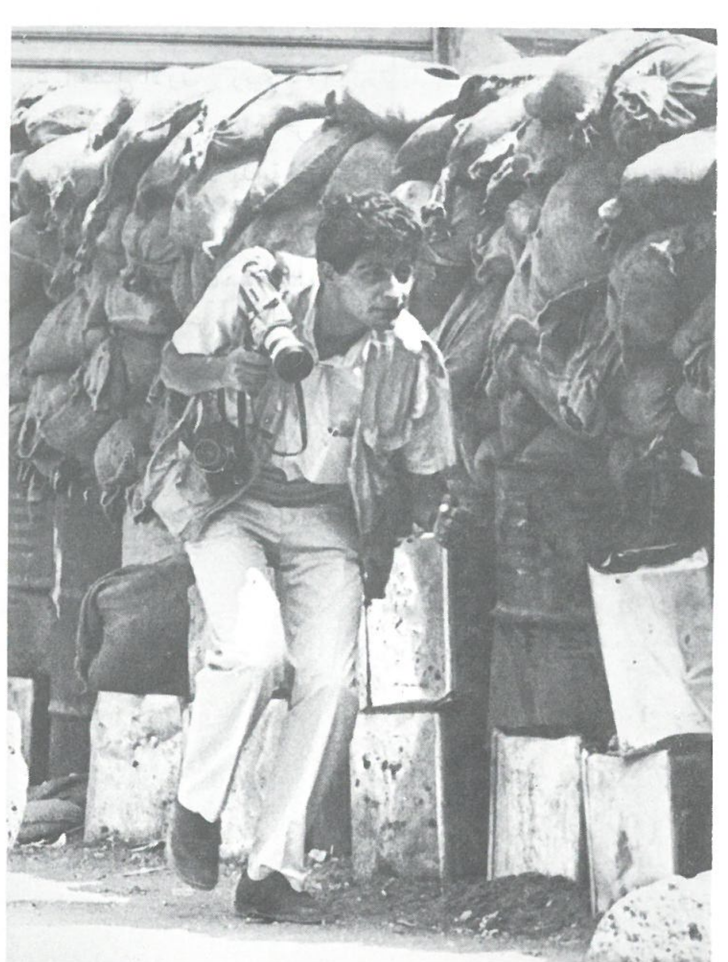
- جوزف منصور يدير صونيا إيليا في أول شريط فيديو روائي «... وكان اللقاء».





- صبحي سيف الدين.

- جمال فرحات مخرج أفلام السوبر - ٨.



المحتويات

السينما المؤجلة

محمد سويد

يقدم هذا الكتاب رؤية تحليلية نقدية موثقة لواقع الانتاج السينمائي اللبناني خلال سنوات الحرب الأهلية، عبر ربطه لهذا الانتاج بتاريخ سينما كانت تقف دائماً عند نقطة البحث عن البداية، وعبر استعراضه للافلام والاتجاهات والمنظورات السينمائية المختلفة التي تبلورت خلال الحرب.

مسألة هوية السينما اللبنانية، هي علامة الاستفهام التي يطرحها هذا الكتاب. فالسينما في لبنان انطلقت دائماً من مشاريع الولادة والريادة. جوردانو بيدوتي حاول اعطاء الولادة، وعلي العريس القيام بالريادة، وجورج نصر النهوض بهوية لبنانية. وطرح ضياع الهوية في الستينات وحرب السبعينات والثمانينات، مسألة البدايات من جديد. والبدايات قامت على ما يشبه التطلع إلى آفاق المستحيل.



مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
ص.ب: ٥٠٥٧ - ١٣ (شوران) بيروت - لبنان